Robert Schmitt Scheubel (Hrsg.)

Johann Karl Friedrich Triest

Abhandlungen zur Musik des 18. Jahrhunderts

© 2005 by consassis.de (Philipp Meincke), Berlin
Gesetzt aus der Garamond
Satz: CSL Berlin
Druck und Bindung: SDL, Berlin
Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Umschlagsgestaltung nach einem Aquarell von Peter Schmiedel, mit freundlicher Genehmigung von Bertram Schmiedel.

ISBN 3-937416-00-5

Vorwort ____ V

Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen ____ 7

Ideen zu einer metaphysischen Entwickelung der Lehren vom Takt (in der Musik) ____ 23

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert ____ 29

Ueber reisende Virtuosen ____ 101

Bio-Bibliographisches zu Triest ____ 118

Namensregister ____ 121

Vorwort

Der Blick »in die Zukunft durch die Darstellung der Vergangenheit ...«[1] zeigt nichts Geringeres als daß sich das historische Bewußtsein selbst zum Objekt einer geschichtlichen Zukunftsbetrachtung genommen hat. Die Erkenntnis der eigenen Geschichtlichkeit vergewissert sich durch die Philosophie, als der Leitwissenschaft, ihrer Thesen und versichert sich an der neuen Idee des Nationalen zur Unterscheidung ihrer selbst von anderen. Geschichte ist immer »Sinngebung des Sinnlosen« (Alfred Einstein)[2] und der Versuch durch die Idee des Nationalen die deutsch-patriotische Gesinnung herauszustellen und dadurch zu überhöhen, ermöglichte erst politische Opposition, in die Musik als Chance zum Protest eingebunden werden konnte. Wäre Colloredo in der Lage gewesen einen »Lettre de cachet« gegen Mozart auszustellen, er hätte sicherlich nicht gezögert. Aber seine Macht war nicht mehr mit derjenigen vergleichbar, durch die J. S. Bach wegen dessen Unbotmäßigkeit in den Kerker gesetzt wurde. Die Abhängigkeit der Lebenswelt geriet mit dem Autonomieanspruch der Kunst in Konflikt und Triest gehört mit zu den ersten, die durch ihre Reflexionen einen Weg aufzuzeigen in der Lage waren, den Konflikt auszugleichen. Die Lösungen, die sich im weiteren Verlauf herauskristallisierten, die nichts anders waren als eine Prolongierung des Konflikts, gewährten den Künstlern innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges eine zwar durchaus ambivalente Sonderstellung, dies bedeutete aber auch – und zog nach sich, daß die Autonomie der Werke in den Dienst einer Idee gestellt werden konnten. Ob Triest auf Anregung von Friedrich Rochlitz seine »Bemerkungen...« wie es Erich Reimer vermutet, schrieb[3], bleibt offen, auffällig ist das Zusammentreffen der wohl ersten spezifisch »pragmatischen« geschichtlichen Darstellung der Musik mit der enormen Verbreitung und Wirkung des 1772 in französischer und 1773 in deutscher Sprache übersetzten Romans von Louis-Sébastien Merciers »L' an 2440« ein utopischer Roman, ebenso wie, bis in sprachliche Details gehend, die Philosophie Kants, wie Carl Dahlhaus gezeigt hat[4], beides, im Verbund mit seinem (protestantisch-aufklä-

1 Vgl. S. 96.
2 Vermutlich nach: Theodor Lessing: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen, München 1919.
3 Die Musikforschung 46.1993.1.20.
4 Carl Dahlhaus, Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber, 1988, S. 127ff, 131ff (mit weiteren Literaturhinweisen). Der Beitrag Martin Ruhnkes, Moritz Hauptmann und die Wie-

rerischen) Predigertum ermöglichten ihm, seine Beiträge als Beiträge zu einer »*pragmatisch*en (d. h. aesthetisch-historisch*en*)«[5] Geschichtsauffassung zu konzipieren, die beide Zugänge nutzen konnte.

Die vorliegende Ausgabe folgt getreu den Abhandlungen, erschienen in der Allgemeinen musikalischen Zeitung. Der Spaltenwechsel wurde angegeben, einzig innerhalb der Fußnoten, die im Original nicht zweispaltig gedruckt vorliegen, wurde der Seitenwechsel nur durch »|« gekennzeichnet.
Die von Triest angekündigten Abhandlungen: »*über die Kultur des Gesanges im nordlichen Deutschlande*« (vgl. S. 21) und: »*Versuch zur Begrenzung des Gebiets der Tonkunst, besonders in Hinsicht auf musikalische Mahlerey*« (vgl. Fs. 184, S. 87), haben sich wohl nicht verwirklichen lassen, oder sind andern Ortes erschienen.

Berlin, im Sommer 2005

derbelebung der Musik J. S. Bachs in: Fs Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel 1963, S. 305-319, gehört mit zu den substantiellen Beiträgen über J. K. F. Triest.

5 Vgl. S. 30.

Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen[6]

Zu einer Zeit, wo theils die große Krise der Philosophie alles, selbst das Verjährteste und Heiligste, einer neuen Prüfung unterwirft; theils die Forderung der Humanität, das Nüzliche mit dem Angenehmen zu verbinden, von der dringenden Sorge für die Subsistenz sehr oft unterdrückt wird –: zu einer solchen Zeit darf es am wenigsten Verwunderung erregen, wenn man den Werth einer Kunst (der Musik) schärfer in Anspruch nehmen sieht, da sie schon sonst manchem ersten Geschäftsmanne und Philosophen in Beziehung auf *Sittlichkeit* verdächtig war. Dürfen ihre warmen Verehrer darüber unwillig werden? – Was keine Prüfung aushält, verdient keine Anhänglichkeit. Und sagt ihnen nicht ihre unbefangene Ueberzeugung, daß der Spruch auch in lezter Instanz nicht anders als erwünscht für sie ausfallen muß? – Hiermit ziele ich keinesweges auf eine Appellation an die Sinne und das Herz der Menschen, welche sich, trotz allen möglichen Demonstrationen, die Musik nie rauben lassen; (denn diese Appellation bliebe immer ein erschlichener Trost), sondern – mit aller Ehrfurcht gegen die Weisen, von Plato bis auf Kant, sey es gesagt, – selbst vor dem Richterstuhl der Vernunft ist die Tonkunst ihres Triumphes sicher. In der That könnte wohl denen, welche nur bis an die Schwelle ihres Tempels gekommen sind, oder die in den Vorhallen wandeln, um ihre Göttin bange seyn, aber nie den tiefer Eingeweihten, welchen die Beschäftigung mit Musik kein Handwerk, kein |[7] bloßer Zeitvertreib, kein leerer Sinnenkitzel ist. Diese werden und müssen sich vielmehr über jenes Verdammungsurtheil freuen, (was immer lauter wird,) weil es nur ein Idol trifft; ja, ihm noch größere Kraft wünschen, als es bisher hatte, um das zahllose Heer der Afterkünstler von der Besudelung des Heiligthums möglichst zurück zu scheuchen, wogegen weder strenge Recensionen, noch das jämmerliche Leben vieler herumreisenden Kunstjünger, noch die mehrentheils kärgliche Besoldung in den Theatern und Kapellen etwas vermögen. Wohl der Musik, wenn man es dahin bringen könnte, daß Niemand sie von *Profession* triebe, als der mit nicht gemeinem Talent anderweitige Kenntnisse, immerwährendes Studium seiner Kunst und reinen, d. h., von *eitlem Dünkel* nicht ge-

6 Allgemeine Musikalische Zeitung. Den 27ten August N°. 48. 1800 (Anonym erschienen).
7 Spw. 817/818.

trübten Enthusiasmus dafür verbände! Mag dies immerhin ein frommer Wunsch bleiben; verdient nicht derjenige unsern Dank, welcher uns zur Annäherung eines Ideals führt, sey es auch, daß er uns nöthigte, das gothische Gebäude umzuändern, was wir bisher bewohnten? – Und dies, nur dies könnte auf's Höchste das Resultat philosophischer Untersuchungen über den Werth der Tonkunst seyn.

Es geht mit der Musik in mancher Hinsicht, wie mit der Religion. Beyde sind die Menschen im Ganzen unentbehrlich; beyde beschäftigen die Sinne, den Verstand und das Herz, (theils einzeln, theils, in ihrer größten Vollkommenheit, zusammen) jene nur unmittelbarer, mithin auch anziehender, als diese. So wenig es nun irgend einem der verschrieenen so genannten Atheisten, von Diagoras bis auf Fichte, in den Sinn kam, den Menschen die *wahre* Religion nehmen zu wollen, eben so wenig wollte ein wirklicher Philosoph |[8] sie gegen *ächte* Tonkunst gleichgültig machen. Aber wie eine, durch mancherley Schicksale zusammen gehäufte Sammlung von Dogmen und Gebräuchen noch keine Religion ist, so gilt auch eine regellose Masse von Tönen noch für keine ächte Musik. Indessen hat die Religion bey uns die Epoche ihrer größten Verunstaltung schon zurückgelegt. Die erhizte Phantasie gehirnloser Mönche, wodurch sie vorzeiten beherrscht ward, ist dem nüchternen Verstande der Denker gewichen und die Religion befindet sich dabey um desto besser. Allein die Musik kann ohne Uebergewicht der Phantasie (aus einem gewissen Gesichtspunkte betrachtet) nichts Bedeutendes wirken, und ist, weil diese keine *Regeln* hat, auch bey der höchsten Ausbildung, immer in Gefahr, auszuarten und geschmacklos zu werden. Zum Beweise dient, daß der tiefsinnigste Kontrapunktist, der (wohl zu merken!) *nichts weiter* ist, als dieses, durch die künstlichste regelrechte Instrumental-Fuge nur seines Gleichen in Entzücken versetzen kann; der aber, welcher durch gefällige Melodien und brillante Harmonien für die Sinne oder durch wahren Ausdruck der Empfindungen für das Herz arbeitet, überall und zu allen Zeiten vor dem größten Theil der Musikfreunde den *bloßen* Rechnungs-Komponisten besiegen wird. Schon hieraus erklärt es sich einigermaßen, warum die Klagen der alten Schule über Vernachlässigung der musikalischen Grammatik in den neueren Kompositionen wenig ausrichten, da selbst die Bewunderer und Nachahmer eines Mozart u. a. des lezteren Schaale nur zu oft für den Kern ansehen. Jene beschweren sich über leeren trivialen Klingklang, über unverbundene und unausgearbeitete Sätze u. dgl. m. in vielen jezt gangbaren Tonstücken, und sie haben in sofern Recht, als der rohe Empirismus, der die Dornenwege beym Studium des reinen Satzes und des Kontrapunkts scheut, die Tonkunst nie zu einer größern Würde erheben kann. Dagegen werden die modernen Kompo-|nisten[9] jenen Grammatikern Zwecklosigkeit, Steifheit und Kälte vor.

8 Spw. 818/819.
9 Spw. 819/820.

Auch sie haben Recht, wenn sie lediglich auf den Effekt sehen und sich darauf stützen, daß die Ansprüche des Verstandes bey dem Genuß musikalische Werke, denen der Sinne und des Herzens mehrentheils nachstehen müssen. Ob sich nun gleich dieser Streit[10] durch die bekannte Maxime lösen läßt: dies sollte man thun und jenes nicht lassen; so giebt doch die Seltenheit ihrer Befolgung bey den Werken der Tonkunst, Stoff genug, den Werth der Musik herabzusetzen und sie theils für eine zweklose Künsteley, theils für einen Hebel der Frivolität zu erklären. Das leztere scheint in der That gerecht zu seyn, wenn man sieht, mit welcher Begierde die Menge von zweydeutigen Operettenstückchen aufgefaßt und nachgesungen wird. Dies abgerechnet, glauben die Moralisten viel zu thun, wenn sie der Musik einen *negativen* Nuzzen einräumen, und sie der Jugend darum gönnen, weil sie von schädlicheren Arten des Zeitvertreibs abhält, auch (das denken wenigstens viele Väter und Mütter, indem sie ihre Kinder im Gesange oder auf eine Instrument unterrichten lassen) Gelegenheit giebt, sich zu produziren und beliebt zu machen. Jenen wichtigen Einfluß aber, den die Tonkunst auf die Bildung des *Charakters* hat oder haben könnte, und der um desto *wohlthätiger* seyn müßte, je *ernstlicher*, *gründlicher*, (d. h. jedoch noch nicht, *ex professo*) man sich mit ihr beschäftigte: diesen Einfluß achtet man wenig, oder – läugnet ihn ganz. »Es ist eine Kunst für Weichlinge und bildet auch nur solche, sagt man. Sie bleibt entweder bloßer Sinnengenuß oder spannt das Gefühl zu sehr, oder – geht an dem *Herzen* des *Kritikers* mehrentheils ganz vorüber. Im leztern Fall wirkt sie auf den Charakter nichts, als daß sie etwa der Tadelsucht Nahrung giebt. Im erstern und besonders im zweyten Fall erschlafft und verzerrt sie das Gemüth durch den schnellen Wechsel unreifer Empfindungen, die sie er-|regt[11], und wer weiß, welchen Antheil die allgemeine Liebhaberey der Musik und ihre üppige Gestalt an dem Schwanken, der Oberflächlichkeit, der Neuerungssucht und der Charakterlosigkeit hat, welche man unserm Zeitalter vorwirft! Wenigstens lehrt die Erfahrung, daß die nordischen Völker, bey denen die Musik, *im Ganzen* genommen, weniger zu Hause ist, als bey den südlichen, sich durch Beharrlichkeit auszeichnen. Man vergleiche z. B. den Russen mit dem Neapolitaner u. s. w.«

Allein gesezt, diese Behauptungen wären wahr, – wie sie es aber bey genauerer Untersuchung kaum zur Hälfte sind –; so folgt daraus noch kein Verdammungsurtheil für die Musik überhaupt, sondern höchstens für einen Theil ihres jetzigen Zustandes. Freylich soll die *Tonkunst an sich* nichts anders seyn, als *schönes Spiel* der Empfindungen. Aber zeigt nicht schon dieser Begriff, daß sie nur für den ersten

10 Schon im Alterthum gab es einen ähnlichen unter den Anhängern des Pythagoras und des Aristoxenus, nämlich darüber: ob die Wirkung der Musik von den mathematischen Verhältnissen der Töne *an sich*, oder von der inneren Disposition der Menschen (vom Gefühle) abhange.

11 Spw. 820/821.

Eindruck Spiel seyn soll, indem sie (auch nach der Erfahrung) da, wo sie nichts zu denken giebt oder keine *bestimmte*, obgleich *allgemeine* (*generelle*) – Empfindung erregt, auch den ungebildetsten Zuhörer bald ermüdet und anekelt? Denn in den Genuß der *Schönheit als solcher* theilt sich die Urtheilskraft mit der Sinnlichkeit; und ein Produkt der Kunst, bey dem man sich vergebens bemüht, Zweckmäßigkeit, Ordnung und Einheit darin zu finden, ist eben deshalb kein Kunstwerk. Wer sich also z. B. mit solchem leeren Getöne oft unterhalten wollte, dessen Gemüth müßte freylich dadurch erschlafft werden; aber fände er wirklich daran Gefallen, so möchte sein Charakter wohl überhaupt der Veredlung nicht fähig seyn.

Ausserdem liegt bey jenen Einwürfen eine (auch im gemeinen Leben so gewöhnliche) Verwechselung der Tugend mit der Rauhigkeit und dem Heroismus, oder mit andern Worten, der *moralischen Energie* mit der *natürlichen,* zum Grunde[12]. Die *schönen* Künste scheinen sich freylich nicht mit der leztern ganz zu vertragen, die militärische Musik etwa ausgenommen. Auch hindern sie auf der andern Seite nicht immer die Ferozität, wie z. B. die neueren Auftritte in Neapel (Ende 1799) deutlich zeigen; ja, man kann aus psychologischen Gründen annehmen, daß diese Barbareyen gerade eine natürliche Folge der Erschlaffung des Charakters seyen, welche man bey südlichern Europäern antrifft; wo doch die schönen Künste am meisten gelten. Wäre nun physische Stärke immer mit Stärke des Willens verbunden, so wäre auch eben dadurch der Musik, (wie jeder schönen Kunst) in Hinsicht auf Moralität das Verdammungsurtheil gesprochen, und jene Sentenz: *didicisse fideliter artes* u. s. w. käme nicht wenig in's Gedränge. Aber die *Sittlichkeit* ist ja überhaupt von der *Natur* unabhängig, (sonst giebt es keine,) und außerdem kommt es nur darauf an, die beyden Worte: »*fideliter*« und »*artes*« recht zu beherzigen; dann löset sich der scheinbare Widerspruch. Wenn nämlich die schönen Künste, und besonders die Musik, keinen so wohlthätigen Einfluß auf den Charakter haben, wie man ihn wünscht und erwartet; so liegt es hauptsächlich daran, daß man sie selten als eigentliche *Kunst* und mit aller Treue behandelt. Hierzu gehört, daß die verschiedenen Kräfte, *wodurch* sie wirkt, (als Gesang und Instrumentalmusik, Melodie und Harmonie) unter einander in einem gewissen *Gleichgewichte* stehen, und daß die Mittel, welche ausser ihrem eigenthümlichen Felde liegen, deren sie aber zu ihrem höchsten Effekt nicht entbehren kann (z. B. die Poesie) weder vernachlässigt noch allzusehr über sie erhoben werden. So kann sie auch nur da auf den Charakter einen *bedeutenden* und *günstigen* Einfluß haben, wo alle oder doch die meisten ihrer *Werke* und *Darstellungen* so eingerichtet sind, daß die bey ihrem Genuß beschäftigten Seelenvermögen, (als Sinnlichkeit, Urtheilskraft und höhere Empfindung oder das Herz) *gemein-*|*schaftlich*[13] und nicht zu sehr vor dem andern

12 Vielleicht ist oft nur die *äußere* Aehnlichkeit beyder, welche der Tugend bey *ungebildeten* Menschen Respekt verschaft.

13 Spw. 822/823.

ihre Befriedigung finden. – Aber eine kurze Uebersicht der eigenthümlichen Art, *wie* man die Musik in verschiedenen Gegenden Europa's *schäzt*, zeigt hinreichend, wie weit man noch *im Ganzen* (denn Ausnahmen kommen hier nicht in Betrachtung,) von jenem Kunstideal, das vorhin aufgestellt ward, entfernt sey.

(Die Fortsetzung folgt)[14]

Im *Norden* betrachtet man die Musik häufig als eine mechanische Spielerey, die mehr für den Verstand, als für die Sinne ist. Man hascht dort mit unreinen Ohren mehr nach Bewunderung der Fertigkeit, als nach Rührung. Bey Beurtheilung der Kompositionen fragen die wirklichen Kenner dort am meisten nach der Grammatik und dem Kontrapunkt; die Halbkenner nennen ein Stück »*gearbeitet*«, je mehr es bunte Harmonien hat, die sie – nicht verstehen. Die Poesie zu den Gesangstükken ist indessen dem nordischen Musikfreunde nicht ganz gleichgültig. Zwar erträgt er um einer guten Musik willen holperichte Verse, aber ihr Innhalt muß nicht zu abgeschmackt seyn, sonst darf man sie ihm nicht zu oft auftischen. – Ganz anders denkt in dieser Hinsicht der Bewohner des südlichen Europa. Ihm ist die Musik nicht viel mehr als lebhafter Sinnenreiz. Die Regeln des reinen Satzes kümmern ihn heut zu Tage wenig. Sein zarteres (deshalb *noch nicht kritisches*) Ohr verlangt nur nach sonoren Tönen, nach süßen Melodien und rauschenden Harmonien. Der Text ist ihm die unbedeutendste Nebensache und er singt und hört den baarsten Unsinn mit Vergnügen, wenn die Musik dazu nur klingt. Zum Beweise dienen die neueren Italienischen und Wiener Opern. Eine Ausnahme von beyden Extremen oder vielmehr eine Amalgamation dieses verschiedenen Geschmacks könnte man auf der musikalischen Charte etwa von Berlin bis München suchen. Als einen Ein-|wurf[15] gegen obige Schilderung darf man die Beschaffenheit der Musik zu Kopenhagen, Stockholm, Petersburg und Moskau nicht anführen. Die dortigen Kapellen sind gewissermaßen nur Treibhäuser für die fruchtbarere südliche Tonkunst, oder haben erklärte Genies an ihrer Spitze, und selbst in Kopenhagen z. B. finden Mozarts Operetten, wegen des mehrentheils schlechten Textes, wenig oder gar keinen Eingang.

Eben dies ist der Fall (wenigstens bis jezt) in Paris, so wie überhaupt die *französische* Musik sich dadurch auszeichnet, daß sie von der Poesie (fast zu sehr) beherrscht wird. Ein schöner, witziger oder leidenschaftlicher Text, ausdrucksvoll deklamirt, das ist dem Franzosen genug, und er läßt sich dazu eine zehnmal gehörte Melodie und eine triviale oder bizarre Harmonie leicht gefallen. Nur seit der Revolution (Glucks und Andrer Verdienste abgerechnet) hat die französische Musik

14 [Folgt:] Den 3ten September No. 49. 1800.
15 Spw. 833/834.

einige Veränderungen erlitten und sich gleichsam mehr germanisirt; vielleicht aus dem Grunde mit, weil eine so gewaltige Erschütterung auch die theatralischen Vorstellungen in wirkliche verwandelte, weil sie den verhaltenen *Gefühlen* Luft machte, und die wortreiche Nation zu Thaten zwang. Ein Paar Jahre *nach dem Frieden* wird sich mehr darüber sagen lassen.

Die *Engländer* würden vielleicht gar keine oder doch nur eine sehr elende Musik haben, wenn ihnen nicht die alte Gewohnheit der Priester des Apoll, sich an den Hof des Plutus zu drängen, hierbey zu statten käme. In der That kann man dreist behaupten, daß es dieser Nation (wie sie zum Theil selbst gesteht) am eigentlichen Talent zur Musik im Ganzen fehle. Außer der Beschaffenheit ihres Theaters, ihrer Volksmelodien u. dgl. m. welche nach dem Zeugniß |[16] aller *unbefangenen* Hörer und Kenner mit ähnlichen Werken und Darstellungen der Deutschen, Italienischen, oder Französischen Tonkunst keinen Vergleich aushalten, dient schon ihre Vergötterung Händels, in so fern sie sich auch auf Laien erstreckt[17], zur Bestätigung jenes Urtheils. So gewiß H. zu den ersten musikalischen Genies alter Zeiten gehört, eben so gewiß ragt er doch nicht durch solche Eigenschaften, welche auch den Ungebildeten hinreissen, z. B. durch die Kraft seiner Harmonien, *allein* oder *blos* durch die Wahrheit seines Ausdrucks über ältere und neuere Komponisten hervor; sondern sein eigenthümlicher Werth beruht auf etwas, was lediglich der Kenner fassen kann, nämlich auf der *leichten*, fast unwillkührlichen Verbindung beyder Vorzüge mit dem, was die schauerlichsten Tiefen der musikalischen Gelehrsamkeit darbieten. Sollte nun, in Rücksicht auf den übrigen Zustand der Musik in England, die dortige allgemeine Anhänglichkeit an H. etwa von etwas anderm herrühren, als wohl von dem Prunkvollen, welches die Darstellung seiner Werke erfordert, vom Religiösen ihres Innhalts[18], vom Nationalstolz, der das alte Herkommen in Schuz nimmt, und von ihrer Armuth an bedeutenden National-Komponisten? – Nimmt man zu dem allen noch den dort *herrschenden Handelsgeist*, so hat man den Schlüssel zur Erklärung des Zustandes der Musik in England, wie in Holland und manchen andern Gegenden. Da nämlich, wo der Handelsgeist *ausschließlich* den Ton angiebt, gedeihen zwar die mechanischen Künste, auch die schönen treibt der goldne Regen oder die Eitelkeit hier und da hervor: aber diese leztern erhalten nie jenen Saft, den die Humanität von ihnen fordert. Man schäzt an ihnen nur das Mechanische oder was leicht in die Sinne fällt, und weiß ihnen keine größere Ehre anzuthun, als daß man sie an den Hofstatt des Luxus verweiset, wo sie – demüthig darben.

16 Spw. 834/835.
17 Nach dem Journal: London und Paris, sogar auf Matrosen.
18 Denn John Bull in Alt-England hat bekanntlich mehr *äußere* Religiosität, als der in andern Ländern, wo keine Episkopal-Verfassung der Kirche statt findet.

Gäbe es nun einen Strich Landes, von dem man sagen könnte: hier glänzt die Musik in ihrer wahren Würde, hier findet man nur Geschmack an solchen Kompositionen, die in jeder Hinsicht natürlich, ausdrucksvoll und dabey theoretisch richtig sind; hier sucht man in der Tonkunst weder bloßen Sinnengenuß, noch bloßen Stoff zur Grübeley und zur Bewunderung: so müßte diese Kunst hier unbeschreiblich viel Gutes wirken. Aber wo findet man dies? und warum findet man es nicht? – Für Freunde der Kunst und der Menschheit, die im Stande sind, zur Erfüllung jener Wünsche etwas beyzutragen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, hierüber einige Betrachtungen anzustellen.

Die meisten Menschen sind gewohnt, fast überall nur das Sichtbare, das Handgreifliche, für nüzlich und belohnend zu halten. Zwischen diesem und dem nach dem äußern Schein blos Angenehmen liegt ihnen in ihrer Vorstellung eine größere Kluft, als ihre wahre Bestimmung fordert. Das zeigen die Begriffe, welche man mit den Wörtern: »Solidität, Geseztheit, Spiel, Geschäft, Vergnügen u. dgl. m.« verbindet. Ein Mensch, der eine schöne Kunst *ex professo*, jedoch nicht handwerksmäßig und ohne daß sie ihm viel Geld einbrächte, treibt, ist ihnen ein halber Müßiggänger und lange nicht so respektabel, als etwa ein Kassenverwalter, der doch nur Schreiben, Rechnen und etwas Routine nöthig hat, oder sonst ein Mann, der seine Arbeiten auf's Papier bringt, welches bald Makulatur wird oder in Registraturen vermodert und weder dem Geiste noch dem Herzen Nahrung giebt. Mit einem Worte: das *Unentbehrliche* gilt ihnen mehrentheils auch für das *Edle* und die Beschäftigung mit schönen Künsten wird mehr tolerirt als geehrt. Was hieraus für die Musik folgt, ist klar. Sie wirkt höchst selten mit wohlthätiger Kraft auf den *innern* Menschen, sondern berührt nur die Ober-|fläche[19] seines Gefühls, d. h. sie dient ihn nur zu einem flüchtigen Amüsement, und kann sich dann freylich nicht vor dem Vorwurf retten, daß sie die Frivolität begünstige. Aber woher kommt diese ungünstige Meinung? Es giebt doch äußerst wenig Menschen, für welche die Tonkunst keine Reize hat. Warum wird das unaufhörliche Singen und Spielen im Hause, im Konzert, Theater u. dgl. keine Veranlassung, etwas mehr darin zu suchen, als bloße Ergözlichkeit? – Die Ursachen liegen tief. Eine der wichtigsten darunter ist: daß die *schönen* Künste nicht *Angelegenheit des Staats*, sondern *sich selbst überlassen* sind. Denn was die Fürsten und Großen aus Privat-Liebhaberey oder Eitelkeit thun, bleibt zwar nicht ohne Einfluß auf andre Menschen; allein man darf doch wohl nicht sagen, daß das um des *Landes* willen geschehe, was sich bloß auf den Hof und die Residenz erstreckt! Der Staat sorgt hier und da mit Eifer für unser physisches Wohl durch Polizey- Finanz- u. a. Anstalten; für das intellektuelle und moralische, durch Schulen und Kirchen, ja, seine Zärtlichkeit für das Glück seiner Pflegebefohlnen dehnt sich oft auf den Schnitt ihrer Kleider, auf die Wahl ihrer

19 Spw. 836/837.

Nahrungsmittel und ihre Glaubensartikel aus. Nur ihre *ästhetische* Bildung (wozu die *zweckmäßige* Kultur der *schönen* Künste gehört) liegt ihm außer dem Wege. Ob der Staat, d. h. die Regierung) durch jene Einmischung in die speciellen und individuellen Verhältnisse der Unterthanen seine Befugniß überschreite; oder ob die Menschen noch nicht reif genug sind, um verlangen zu dürfen, daß seine Thätigkeit bloß *negativ* sey und sich nur auf das *Physische* ausdehnen solle, – dies kann hier nicht erörtert werden. Allein so viel läßt sich wohl behaupten, daß, wenn der Staat (als solcher) es für nöthig hält, die Kultur des Verstandes und die Moralität der Unterthanen auf eine *positive* Art zu leiten, auch ihre Beschäftigung mit |[20] den schönen Künsten seine ernstliche väterliche Obhut und Pflege verdiene. Denn die ästhetische Bildung greift in die intellektuelle und moralische wie ein Hauptrad in das Getriebe einer Uhr. Werden nicht alle Theile derselben mit gleicher Aufmerksamkeit bearbeitet, so behält sie einen unsichern Gang. Eben so hat die Kultur der schönen Künste an dem *Charakter* eines Volks unstreitig den größten Antheil, wie überhaupt Humanität nur da statt findet, wo das moralische Gefühl mit dem Schönheitssinne Hand in Hand geht. Zweifelt jemand daran, ob dies wirklich ein so großes Bedürfniß für die Menschheit sey, der erinnere sich nur an die Griechen. Wodurch erstieg dieses einzige, mit Recht bewunderte Volk eine solche Stufe der Veredlung? Hauptsächlich dadurch, daß bey ihnen die *schönen* Künste eine *ernsthafte Angelegenheit des Staats* und des Volks waren. Gewiß, es bliebe immer ein Beweis, daß wir uns von den Fesseln noch nicht ganz losgemacht hätten, welche die Barbarey des Mittelalters und die Mönchsmoral der Menschheit anlegte, wenn wir manche Anekdote, welche die innige Theilnahme der Griechen an der Beschaffenheit und dem Effekt ihrer Kunstwerke darthut, bespötteln wollten. Gar schön würde sich doch der Athensienser bedanken, wenn man ihm für seine geschmackvollen Gebäude und Tempel unsre – Kirchen und Hütten, für seine öffentlichen Gemählde und Statüen unsre – Kleksereyen und Schnitzeleyen, für seine natürlichen Gewänder, unsre verunstaltenden Trachten, für seine Volksgesänge unsre Gassen- (mit unter auch Kirchen-) Lieder, für seine Tragödien unsre Ritterspektakel, für seine Demosthene unsre Kanzelredner, mithin auch für seine wahre oder angebliche Frivolität, unsern – soliden Stumpfsinn zum Tausch anbieten könnte und möchte[21]. indessen sehe ich hier einem Einwurf entgegen, den mir, nicht etwa

20 Spw. 837/838.

21 Aber wir dürfen die Beweise nicht so weit suchen, wie heilsam eine *sorgfältige*, *zweckmäßige Pflege* der schönen Künste von *Staats* wegen für die Sitten seyn würde, und wie sehr die Menschen darnach verlangt, ob sie es gleich nicht immer laut gestehen. Man vergleiche nur das Theater mit der Kirche. Warum wird jenes immer voller und diese immer leerer, da man doch die Entree zum Schauspiel theuer bezahlen muß und den Klingelbeutel mit einem Kopfnicken oder mit falscher Münze abfertigen kann? – Es liegt nicht, wie der frömmelnde | Eiferer wähnt, an der Gottlosigkeit und dem Leichtsinn des Zeitalters, sondern daran, daß man über die an sich so preiswürdigen Bemühungen, das Kirchenwesen vom kindischen abergläubigen Wust immer mehr zu reinigen, doch das *ästhetische* Bedürfniß der Menschheit hiebey zu vergessen

der Ver-|theidiger[22] des blos Nützlichen (welcher die ungeheuren Verwickelungen und Sorgen des Staats in Betreff des Militärs, der Finanzen, des Kommerzes u. a. dgl. vorschüzt) sondern der warme Kunstfreund selbst machen dürfte. »Zum Gedeihen der Künste, könnte er sagen, gehört theils vollkommene äußere Freyheit, theils die möglichste Entfernung aller, die keinen innern Beruf, d. h. kein entschiedenes Talent, dazu haben. Beydes würde durch die Einmischung des *Staats* in ihre Kultur verhindert. Schon das bloße Beyspiel eines Hofes bewirkt einen herrschenden Kunstgeschmack, der die *höhere* Ausbildung hemmt, welche ohne *Mannigfaltigkeit* der Produkte nicht zu erreichen ist. Was würde nicht erst geschehen, wenn der Staat durch die von ihm geforderte Sorgfalt für die Künste auch das Recht erhielte, zu bestimmen, wie man dichten, mahlen und musiziren oder komponiren solle, so wie er das Recht hat, die Justiz-Verwaltung anzuordnen! Thäte er aber *hierauf* Verzicht, so behüte uns der Himmel vor der Menge von Kunstgenossen, welche, gleich den Fröschen nach einem warmen Regen, das Land bedecken und die zarte Gartenpflanze, die uns jezt zwar seltener aber desto |[23] inniger erfreut, in eine gemeine Feldfrucht verwandeln würden, die nur dem rohen Gaumen behagt!«

Allein muß man denn immer nur Extreme suchen und erwarten? Sollten die Regenten unserer Zeit, selbst die weniger weisen und gutmeinenden, nicht durch tägliche Erfahrung belehrt seyn, daß die Menschen ihren Geist, da, wo er zur Thätigkeit aufgerufen wird, (wie das bey Kultur der Künste geschehen muß) nicht mehr wie ehedem am Gängelbande leiten lassen, wie man etwa zum Behuf der Militär- und Finanz-Einrichtungen über ihre Körper und ihr Vermögen disponiren kann? Sollten sie bey einer Sache, welche ihre Ehre und die Zufriedenheit ihrer Völker (denn wer singt, murrt nicht,) auf eine so auffallende Weise befördert, die *Bedin-*

scheint. Ehedem war die öffentliche Religionsübung allzu sinnlich, jezt – (ich rede von protestantischen Gegenden im nordlichen Deutschland) – sucht man sie zu einer *bloßen* Verstandessache zu erheben. Im erstern Fall wirkt sie wenig Gutes, im leztern *als Religion*, gar nichts. Anstatt also die Sinne *und* den Verstand bey der öffentlichen Religion in *Harmonie* zu erblicken, sieht man sie nur im *Kontrast*. Daher ist der sogenannte Gottesdienst dem Aufgeklärten zu trivial und dem Ungebildeten zu nüchtern. Geschieht es nun nicht lediglich um eine *schöne* Rede, oder (was in diesen Gegenden immer seltener wird) um eine gute Kirchenmusik zu hören, (*also in ästhetischer Hinsicht*), wenn, besonders in größern Städten, außer alten, müßigen und bigott erzogenen Leuten, noch sonst jemand eine Kirche besucht? – Und was folgt daraus für die Prediger, die Konsistorien, die Fürsten? – Sie werden über kurz oder lang statt der neuen Lappen auf dem alten morschen Gewande (dem Ritual und der Liturgie) für ein *ganz neues*, bequemes und dem Geist der Zeit angemeßnes oder doch ästhetisch geformtes Kleid sorgen müssen, wenn sie die Volksreligion vor gänzlicher Erstarrung schützen wollen.

Einen andern Erfahrungsbeweis der Richtigkeit obiger Bemerkungen liefert der herrschende Geschmack am Singspiel vor dem Schauspiel. Ohne besondre lokale und temporäre Umstände werden die Theaterkassen durch das leztere bey weitem nicht so gefüllt als durch jenes, so schaal und saftlos auch der Innhalt der meisten Operetten ist. Vergebens sucht der feinere Geschmack sie zu verdrängen; warum es nicht geschieht, ergiebt sich aus dem vorhin gesagten.

22 Spw. 838/839.

23 Spw. 839/840.

gung vergessen, unter welcher sie nur gedeihen kann, nämlich, *freyen* Spielraum für die Künstlerlaune *innerhalb* der Grenzen ihrer Kunst? Sollte sich endlich, wenn der Staat den *ächten*, *hinreichend* geprüften Künstler anständig besoldet und auszeichnet, mit Vermeidung alles Innungszwanges, kein Mittel ausfinden lassen, wodurch man verhütete, daß das Land von eben so vielen talentlosen Kunstpfuschern geplagt würde, wie es |[24] oft von Theologen und Juristen überschwemmt wird? – O gewiß, wenn es den Hirten der Völker damit nur Ernst wird, und sie mehr mit dem Geiste eines Solon als mit dem eines Lykurg Hand an's Werk legen; so werden wir selbst im Norden, Wunderdinge mit der Zeit erleben!

Die Anwendung hiervon auf die Musik macht sich leicht. Fänden es die höhern und niedern Regenten für gut, auf die *Beschaffenheit* der Musiklehrer eben so acht zu geben, wie es etwa bey dem Arzt, Schullehrer u. dgl. geschieht, suchte man die *edlen* Komponisten (d. h. diejenigen, aus deren Werken es sichtbar ist, daß sie lieber den rohen Geschmack des Publikums *verbessern*, als ihm *huldigen* wollen) auf eine *würdige* Art zu ermuntern und zu belohnen, da sie dies leztere von dem großen Haufen (oder durch die Herausgabe ihrer Werke) nicht immer hoffen dürfen; träfe man Anstalten, wo talentvollen Dilettanten Gelegenheit hätten, sich gemeinschaftlich, *zweckmaßig* und *ohne Kostenaufwand* zu üben und von der Theorie so viel zu erlernen, als sie fassen können, ohne daß man diesen Instituten (Konservatorien oder wie man sie nennen will) eine andre Fessel anlegte, als die sich auf äußere Ordnung und Sittlichkeit bezieht: warlich, man würde eine Kunst, welche, mehr wie irgend eine andre, in das *ganze innere* Wesen des Menschen eingreift, nicht mehr als bloßes Mittel gegen die Langeweile, als schädlichen Sinnenreiz oder als ein Triebrad der Eitelkeit ansehen; sondern ihre Einfluß auf Charakterbildung, und auf das gesellige und häusliche Leben für eben so *bedeutend* als *wohlthätig* halten müssen.

(Der Beschluß folgt)[25]

Doch, wenn sich dieses von dem heutigen Zustande der Musik nicht durchgängig behaupten läßt, so liegt die Schuld nicht *allein* an dem Mangel ihrer Pflege von Seiten des Staats, sondern auch an dem *natürlichen* Gange, den ihre Kultur bis jezt genommen hat. Ihre beyden Hauptheile – Gesang und Instrumentalmusik – waren im Alterthum fast unzertrennlich, so, daß die leztere mehrentheils nur für die Dienerinn des Gesanges alt, wie es noch jezt der Nationalgeschmack der südlichen Europäer (Italiener und Spanier) fordert. Durch das, was die wesentlichen Bestandtheile des erstern ausmacht, durch *Poesie* und M*elodie*, sprach die Musik eigentlich zum Herzen. Man verwendete also allen Fleiß auf *diese* (welches die griechischen Klanggeschlechter zeigen, die *ursprünglich* mehr die Melodie als die Har-

24 Spw. 840/841.
25 [Folgt:] Den 10ten September No. 50. 1800.

monie betrafen) und bedurfte auch, um die erstere (die Mel.) ausdrucksvoll zu machen, mehr der Dichtkunst, als einer sorgfältigen künstlichen Harmonie[26]. – So lange nun Wissenschaften und Künste nur im südlichen Europa ihre Heimath hatten, so lange behielt der Gesang überall die Oberhand. Als aber die Kul-|tur[27] sich auch nach dem nordlichen Theil hinwandte, erlitt zugleich die Tonkunst allmählig eine andre Gestalt. Sie traf auf Menschen, welche für das Zartgefühl des Süd-, und die üppige Fantasie des Morgenländers wenig Sinn hatten, die für *intellektuelle* Bildung zwar sehr empfänglich waren, aber in ihren *sensuellen* zurückblieben. Unter ihren Händen verwischte sich das Eigenthümliche (die Quintessenz) der schönen Kunst; sie ward zur mechanischen Künsteley. Kein Wunder, daß die Nordländer sich mehr auf Instrumental-Musik legten, weil dazu weniger lebhafte Empfindung als mechanische Uebung gehörte, und weil es ihnen (aus vorhin angeführten Ursachen) mehr um Bewunderung der Fertigkeit (Verstandesgenuß), als um Rührung zu thun seyn mußte. Indessen wirkte diese Liebhaberey auf die Südländer zurück, und erregte nicht nur eine Vervielfältigung und Verbesserung der Instrumente, sondern ward auch Veranlassung, daß man einen wichtigen, bis dahin weniger geachteten Theil der Musik, nämlich die Harmonie, sorgfältiger bearbeitete. Hier eröffnete sich für den Nordländer ein weites Feld, wo er für seinen kritischen[28] und grammatischen Sinn volle Nahrung fand. Er prüfte und verbesserte die Theorien, welche bis dahin immer schwankend waren, und es auch seyn mußten, weil die Wirkung der Töne eben sowohl vom Gefühl (was keine Allgemeingültigkeit hat), als von richtigen mathematischen Verhältnissen ab-|hängt[29] und man die lezteren noch nicht scharf genug bestimmte hatte. Hieran hielt sich der nordische Musikgelehrte, durchwühlte glücklich die Tiefen der Harmonie, (weil man mit den Regeln der Melodie *an sich*, d. h. ohne Rücksicht auf Dichtkunst, bald am Ende ist) und machte die Musik zu einem mehr intellektuellen als sensuellen Spiel. Nun konnte er aber auch dem phantasiereichen Komponisten seine grammatikalischen Schnitzer zeigen, und bewirkte dadurch – nicht Besserung, nicht strenger durchgeführte Sätze – sondern nur größere Fülle des Akkompagnements, Mannigfaltigkeit der Modulation, Gebrauch der verschiedenen Klanggeschlechter bey *allen* Arten von Tonstücken u. dgl. m. und mit allem diesem auch das *Uebergewicht* der Instrumentalmusik über den Gesang, welches als charakteristisch im Zustande der heutigen Tonkunst, besonders der nordischen,

26 *Simplizität* (wohl zu merken: nicht Einförmigkeit) ist der *natürlcihe* Charakter der *Melodie*, wie *Mannigfaltigkeit* der der *Harmonie*. Diese leztere soll heutigen Tages oft dem Mangel einer zweckmäßigen musikalischen Poesie ersetzen

27 Spw. 849/850.

28 Man könnte überhaupt in vieler Hinsicht das *nordliche* Europa (die Grenze etwa mitten durch Deutschland gezogen) das kritische oder *kritisirende*, das *südliche* aber das *phatasierende* nennen.

29 Spw. 850/851.

angesehen werden kann. Jene, (die Inst.-Musik) die ursprünglich nur zur Begleitung und Unterstüzung des Gesanges diente: höchstens als Nachahmerinn auftrat, gab immer mehr den Ton an, verdunkelte den Gesang oder raubte ihm seine Simplizität. Hierzu trug ein immer größer werdender Hang zur Oberflächlichkeit bey'm Erlernen der Künste und Wissenschaften nicht wenig bey. Man fühlte, daß sowohl die Natur als die Kunst Forderungen an den Sänger machten, die schwerer zu befriedigen waren, als die an den Instrumentisten. Dieser kann es, wenn sein Gehör nur nicht ganz verwahrloset ist, durch bloße mechanische Uebung sehr weit bringen, wenn es ihm auch sonst an Genie, an anderweitigen Kenntnissen und an Zartgefühl fehlt[30]. Sehen wir nicht häufig bedeutende Virtuosen, die |[31] äußerst roh und unwissend und selten im Stande sind, ein Paar fehlerfreye Zeilen zur Ankündigung ihrer Konzerte selbst aufzusetzen[32]. Viele darunter, selbst Kapellisten, wissen von den Regeln der Komposition wenig oder gar nichts und fabriziren sich doch ihre Tonstücke selbst, womit sie glänzen wollen. Ganz anders ist es mit dem, der sich durch *Gesang auszeichnen* oder *dafür komponiren* will. Wie viel gehört nicht schon zu den Naturanlagen eines *guten Sängers*? Eine starke Brust, kräftige Lunge, biegsame Kehle, ein feines Gehör und die gute Beschaffenheit anderer zum sonoren Klange und zur richtigen Ausspreche dienlichen Organe, als des Gaumens, der Zunge, Zähne u. dgl. m. Besizt er dies alles, so muß er doch erst seine Stimme dressiren, d. h. der natürlichen Ungleichheit seiner Töne abhelfen. Hiermit, und mit dem Treffen und Takt hat er erst das abc der Singekunst hinter sich. Dann kommt das große Kapitel vom *Ausdruck*, worinn er zehnmal mehr leisten soll, als, verhältnismäßig der Instrumentist, wenn man auch von diesem mehr Fertigkeit, (d. h. Geschwindigkeit) verlangt. Um ausdrucksvoll zu singen, muß er nicht nur seine Stimme *ganz* in seiner Gewalt haben, damit er die feinsten Abstufungen von Stärke und Schwäche anbringen könne, sondern auch mit der Theorie der Musik nicht unbekannt seyn, wäre es auch nur zur zweckmäßigen Anwendung der willkührlichen Verzierungen. Ferner fordert die Kunst von ihm eine genaue Kenntniß der Regeln der rhetorischen und musikalischen Deklamation (wozu schon etwas wissenschaftliche Bildung gehört) denn man sollte nie singen, ohne den Innhalt

30 Beweise liefert mancher Stadtmusikus, der durch strenge Mittel brauchbare Ripienisten erzieht, wie man in Rußland dergleichen durch Drohungen und Schläge bildet. Dort nämlich ist es nichts ungewöhnliches, daß ein Regimentschef od. dgl. die ersten besten seiner Leute, ohne ihre Talente zu prüfen, auswählt, dem einen sagt: du sollst binnen der und der (oft sehr kurzen) Zeit die Trompete, dem andern: du sollst das Horn, Fagott u. dgl. lernen, und dabey seinen Zweck erreicht. Dies errinnert an Blumauers Rekrutenaushebung (in seiner travestirten Aeneis) wo man erst die Monduren schneidern ließ, und dann die Soldaten anwarb, die zu den Kleidern passen mußten.

31 Spw. 851/852.

32 Freylich giebt es auch reisende *Sänger* der Art; aber dies zeigt nur, wie oft man auch den edelsten Theil der Musik zu einem bloßen Handwerk erniedrigt.

seines Textes und dessen Beziehungen genau aufgefaßt zu haben. End-|lich[33] bedarf der *ächte* Sänger noch einer *sorgfältigen Kultur* seiner *innern Gefühle*, ohne welche er nur auf die Sinne, aber nie auf das Herz wirken kann. Alles dieses (die Stimme abgerechnet) muß, und zwar in noch höherem Grade, auch bey dem Komponisten für den Gesang statt finden. Daher sind Männer wie Händel, Gluck, Graun, Schulz, und einige *wenige* andre, solche seltene Erscheinungen. Ist es nun wohl ein Wunder, wenn die Instrumentalmusik (besonders im kälterm Norden) den Gesang überflügelt? ist es aber nicht auch natürlich, daß die Tonkunst bey so bewandten Umständen ihre mächtigsten Wirkungen, ihr höheres Ziel fast überall verfehlt und daher mit Recht von Philosophen als ein müßiger Zeitvertreib, eher für ein Beförderungsmittel der Immoralität als der Sittlichkeit angesehen wird? – Aber an wem liegt die Schuld? an der Kunst, oder an den Menschen, die sie ausüben? – Unstreitig doch nur an den leztern. – Bleibt *Veredlung* der Menschen das hohe Ziel jeder Kunst *als solcher*, so kommt es nur darauf an, ob man diesen Zweck aus den Augen verliert oder nicht. – Alles, was der Mensch thut, zeigt bey'm Entstehen deutlich, daß es durch Selbstliebe und Sinnlichkeit hervorgebracht oder doch dadurch vorzüglich genährt wird. Zwar weiset ihn die *Vernunft* auf's *Uebersinnliche* und *Allgemeine* hin; aber er sucht ihre Ansprüche durch tausendfache Selbsttäuschungen zu befriedigen, und freuet sich, wenn er sie zum Stillschweigen gebracht oder zur *Gehülfinn seines Egoismus gemacht hat. Doch schon bey diesem Kampfe legt sie die Keime zu Idealen* in seine Seele, die freylich oft durch Umstände, durch Temperament und Erziehung, unterdrückt und verzerrt, aber nie ganz vertilgt werden. Wohl ihm, wenn er nun gezwungen ist, *lange* bey einem solchen (*an sich edlen*) Gegenstand zu verweilen, der zugleich Stoff zur weitern Ausbildung in sich enthält! O, dann *entwickelt* sich allmählig und oft unvermerkt jenes Ideal in seinem Verstande und Herzen, das ihn (seine Denkungsart und Thaten) über den gemeinen Haufen erhebt, ihm zur Vollbringung edler Werke Kräfte giebt und ihn für seine nun natür-|liche[34] Unzufriedenheit mit der Welt und mit den Menschen durch das *innere Anschauen seiner Veredlung* entschädigt. Das ist die Geschichte aller wahrhaft großen Männer, noch mehr ist es der Gang des menschlichen Geistes bey Kultivirung der *schönen* Künste. Tausend und aber Tausend bleiben auf der untern (mehr mechanischen als geistigen) Stuffe stehen. Sie suchen dabey nur Befriedigung ihrer Sinnlichkeit, und können sich lediglich durch den Wechsel des Gegenstandes ihrer Gefühle gegen Erschlaffung sichern. Daher all' das Triviale, Kleinliche oder Gesuchte und Spielende, was man in den meisten der sogenannten Kunstwerke antrift. Sie verdanken nicht blos ihren Ursprung, sondern auch ihre innere Beschaffenheit mehr der Laune und dem Zufall, als dem Ringen nach einem Ideal; mehr der Begierde nach lärmendem Beyfall, als dem *festen* Blick

33 Spw. 852/853.
34 Spw. 853/854.

auf ächte Künstlerehre und *höhere* Künstlerpflicht. Den Stachel der Kritik glaubt man dann mit allerhand schiefen oder gemißdeuteten Gemeinplätzen zu entkräften, z. B. »über den Geschmack sey nicht zu streiten, – man müsse *gemeinnützig* seyn, – müsse sich zur Fassungskraft des Publikums (d. h. des ungebildeten) *herab*lassen (statt dieses zu sich *heran*zuziehen) u. dgl. m.« Mit einem Worte: das *Materielle* der Kunst ist ihnen das wichtigste; die *Form*, worauf es doch hierbey eigentlich ankommt, nur Nebensache. Wenn nun ein Künstler auftritt, den ein mächtiger Genius leitet, so wird er zwar angestaunt, und als Muster gepriesen, doch nur, in so fern er (was gewöhnlich ist) eine *neue* Bahn bricht. Aber wie selten *vollendet* er mit *gleicher* Kraft, was er rühmlich begann! Bald ist es die Schmeicheley, die ihn in Schlummer wiegt; bald ermüdet ihn ein heftiger Tadel auf der einen und blinde Nachahmungssucht auf der anders Seite; bald stört ihn seine physische oder bürgerliche oder häusliche Lage, und zieht oder zerrt ihn nur zu oft aus den höheren Regionen seines Geistes herab, und vor allem hindert ihn eine, gewissermaaßen natürliche, Unverträglichkeit des großen feurigen Genies mit jenem anhaltenden Fleiß, jener Mühsamkeit, die sich auch auf das kleinste Detail erstreckt, seinen Wer-[ ][35] später an diese Pflicht; so trift diese Korrektion nicht selten die originellsten Züge, und dies rührt von dem Mangel des *fortdauernden Gleichgewichts* zweyer Seelenkräfte bey der *Ausführung* seines Werkes her – der *Phantasie* und der *Vernunft*. Jene unterdrückte oft bey der Erfindung die leztere. Diese vertreibt mit ihren Kunstregeln bey späterer Prüfung die erstere. Nur dadurch kann jenes Gleichgewicht erhalten werden, daß ein aufkeimendes Genie sobald als möglich, – und noch ehe es etwas *öffentlich* produzirt – zur *genauen* Bekanntschaft mit den wesentlichen Regeln der Kunst, d. h. nicht blos mit den mechanischen, sondern auch solchen, die mit anderweitigen Hülfskenntnissen verbunden sind, genöthigt wird. Diese Bekanntschaft müßte aber bis zu einem so hohen Grade von Geläufigkeit gehen, daß der Künstler sich der Regeln *fast unbewußt* bedient, wie ein geübter Schriftsteller die Regeln der Orthographie oder ein fertiger Klavierspieler die der Fingersetzung und Takteintheilung bey'm Blattspielen anwendet; sonst würde dadurch die Erfindungskraft gelähmt. Außerdem gehört dazu, daß man angehenden Künstlern *die* Wahrheit tiefer an's Herze lege:

> »'*ächte Originalität* sey nur Abweichung von *hergebrachten Formen*, aber nicht von *Regeln*, die in der *Natur* der Sache *wesentlich* und *fest* gegründet sind; und jede Abweichung von den *leztern* – selbst den unbedeutendsten – können nur dann entschuldigt werden, wenn es ohne sie nicht möglich wäre, ein, im vorliegenden Fall, *noch wichtigeres* Kunstgesetz zu erfüllen, d. h. einen *höhern* Zweck zu erreichen.«

35 Spw. 854/855, zweite Worthälfte fehlt.

Und nun – das Resultat von allem diesem. –

Die Tonkunst hat ein höhres Ziel, als das, die Sinne angenehm zu beschäftigen. Ihre eigenthümlichen Reitze sind bestimmt, das Gefühl der Theilnehmenden zu *veredeln*. Wenn dies nicht überall geschieht, so liegt es theils daran, daß die Werke der Tonkunst selten von *der* Beschaffenheit sind, wie sie seyn sollten, d, h, weder |[36] die Komponisten noch die ausübenden Musiker *Kenntnisse* und *Geschmack genug* besitzen – und dem würde durch eine *ernstliche*, *zweckmäßige*, *allgemeine* Aufsicht und *Pflege* der Tonkunst *von Seiten des Staats* abgeholfen werden können; theils ist das *Uebergewicht* der *Instrumentalmusik* über den *Gesang* daran Schuld, wodurch der leztre verzerrt und um seine schönsten Früchte gebracht wird; und hieraus folgt die Nothwendigkeit, dem Gesange seine ursprüngliche Würde zu verschaffen. (*Wie* das geschehen könnte, und welche *Hindernisse* sich dabey im nordlichen Deutschlande zeigen – davon ist in einer hierauf folgenden ausführlicheren Abhandlung: »*über die Kultur des Gesanges im nordlichen Deutschlande*« die Rede.)

36 Spw. 855/856.

Ideen zu einer metaphysischen Entwickelung der Lehren vom Takt (in der Musik)[37]

§. 1

Die Natur des Takts ist aus der Natur eines Tons an sich (aus seiner Konstruktion) und aus der Art der Vorstellung desselben (durch den *innern* Sinn, das Gefühl) zu erklären.

§. 2.

Ein *Ton* (*sonus*) entsteht, wenn vermittelst eines elastischen Körpers die Luft auf eine *gleichförmige* (nicht gleiche) Art in Schwung gesezt wird, und zwar so, daß dadurch unsre Gehörwerkzeuge auf eine *ähnliche* Weise affizirt werden.

Anm. a) Wenn durch die anstoßende Kraft (*vis motrix*) = x ein Körper = y die ihn umgebende Lufttheile an einen = a oder mehrere Körper = a+b+c treibt, so, daß sie von dort wieder bis zu unserm Ohre = o fortgestoßen werden, und hier eine Erzitterung |[38] verursachen, so heißt diese Wirkung ein *Schall* überhaupt.

b) Die Lufttheile von =y *allein* würden unser Ohr nur *drücken* =o, aber keine *Erzitterung* hervorbringen. Dies geschieht nur durch Repulsion von = a+b+c.

c) Die *Gleichförmigkeit* der Luftbebungen (die durch das *Maaß* von *Elastizität* von = y +a+b+c bestimmt wird) unterscheidet den *Ton* vom *Schall*.

d) *Rein* (d. h. *musikalisch*) ist der Ton, wenn die durch elastische Schwingungen gleichförmig eingetheilte Luftmasse, welche von =y+a+b+c fortgetrieben wird, mit den Erzitterung im Ohre =o in einem *arithmetischen* Verhältnisse steht.

Obs. Dann heißt der *so* gebildete Ton ein *Klang* und es erklärt sich hieraus, warum wir in jedem Klange (auch dem einfachen) mehrere Töne besonders von der Tiefe zur Höhe wahrnehmen.

e) Die *Stärke* eines Tons hängt von der *Kraft* =x+y ab; seine *Höhe* von der *Quantität* =a+b+c. Ein *neuer* Ton in *derselben* Höhe wird *blos* durch Erneuerung (neue Impulsion) von =x+y hervorgebracht. Soll er höher oder tiefer seyn, durch *Veränderung* der Quantität von =a+b+c.

f) Das *Gehör* ist derjenige Sinn, wodurch wir die Bewegung der Luft *mittelbar* empfinden (wahrnehmen). *Unmittelbar* geschieht es durch das äußere *Gefühl.*

37 Allgemeine Musikalische Zeitung Den 1ten October No. 1. 1800.
38 Spw. 3/4.

§. 3.

Die Musik *an sich* ist schönes Spiel der Empfindungen. Sie beschäftigt sich also *eigentlich* (ihr höchster Zweck) mit *innern* Erscheinungen. Die Form ihrer Anschauungen ist die *Zeit*.

Obs. Die bildenden Künste beschäftigen sich mit *äußern* Erscheinungen (als nächster, aber nicht höchster Zweck.) Die Form ihrer Anschauung ist der *Raum*. |[39]

§. 4.

Das *Zeitmaaß* also ist *in uns* selbst. Daher das Wort *Takt*, (von *tactus*).

§. 5.

Die *Anwendung* desselben (des Gefühls) auf Dinge *außer* uns ist nur durch *Verbindung* (Wechselwirkung) des *äußern* und *innern* Sinnes möglich. Diese Verbindung geschieht dadurch, daß der, *an sich willkührlichere innere* Sinn das Naturgesetz des *äußern* (das, der *gleichförmigen Repulsion*) zu seiner Richtschnur annimmt.

§. 6.

Hieraus entsteht eine *Analogie* beyder Sinnesäußerungen, und nur auf diesem *Wege* ist die *Bezeichnung* des Takts im *Raume* (in Noten und Zahlen) möglich.

§. 7.

Takt ist also *zugleich* ein Gegenstand der *äußern Wahrnehmung* und der *Reflexion*, welche leztere aus der Verbindung des äußeren Sinnes mit dem innern entsteht.

§. 8.

Die Beurtheilung der *Richtigkeit* des Takts (d. h. in der Anwendung des Gefühls auf äußere Tonfolge) gehört, wie sich versteht, der *Reflexion*.

§. 9.

Richtig ist der Takt, wenn

1) der äußere Sinn mit dem innern im *Gleichgewichte* steht;

2) der zur Hervorbringung einer Folge von Tönen nöthige Mechanismus dieses Gleichgewicht nicht aufhebt.

3) die einzelnen Theile eines (durch die Verbindung beyder Sinne) gegebnen *Ganzen* mit *diesem* sowohl in der *Summe* übereinstimmen, als auch regelmäßig unter einander abgetheilt sind.

§. 10.

Hieraus läßt sich der *dreyfache* Gebrauch des Worts »Takt« in der Musik erklären. |[40]

39 Spw. 4/5.
40 Spw. 5/6.

1) Takt *in sich* haben (z. B. *Taktfest* seyn)

Obs. Taktfestigkeit erlangt man nur durch *Uebung* mit *Reflexion* (Aufmerksamkeit auf *sich selbst*) verbunden. Das heißt: man muß sich anstrengen, den innern Sinn mit dem äußern in's Gleichgewicht zu bringen. Mit andern Worten: Ruhe des Gemüths ist eine nothwendige Bedingung zur *Taktfestigkeit*. Daher hält es für leidenschaftliche Menschen (d. h. die, deren innerer Sinn leicht affizirt wird,) schwer, taktmässig zu singen oder zu spielen.

Auch kann man sich hieraus erklären, warum man *für sich allein* keinen Takt *lernt*. Denn die ruhige Aufmerksamkeit auf den Zeitwerth der Töne wird beym Singen oder Spielen nur zu oft durch die (den Anfängern) noch unentbehrlichere Aufmerksamkeit auf Reinheit, Stärke der Töne, Noten, Fingersetzung dgl. gehemmt; daher also das Taktangeben, bis die Fertigkeit erlangt ist (S. §. 9. No. 2.) Leichter kommt man zu dieser Festigkeit durch häufiges Zusammenspielen (oder Singen,) weil *hierbey* der Takt das *wichtigste* ist, u. s. w.

2) Takt *ausdrücken*.

(daher z. B. *taktmäßig* singen – ein guter Ripienist seyn u. s. w.)

3) Takt *bezeichnen.*

(daher z. B. es fehlt in dem Takt $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{10}$ u. s. w. – ferner: Taktstrich (|) $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ u. s. w.)

§. 11.

Takt also überhaupt (im weitesten Sinne) heißt: gleichförmige Bewegung. In der Musik, (*sensu strictiori*) das richtige Zeitverhältniß der Töne unter einander. Im *engsten* Sinne: das *Gleichgewicht* des innern und äußern Sinnes bey Hervorbringung (oder Wahrnehmung) einer Reihe von Tönen.

Obs. Hiervon ist nun noch eine andere – aus §. 10, No. 3. – abgeleitete Bedeutung des Worts »Takt« als Eintheilung eines Stücks in gleiche Zeitabschnitte, die wieder jeder für sich »ein Takt« genannt werden, zu unterscheiden. |[41]

§. 12.

Ob nun gleich der *innere* Sinn bey Empfindung und Ausübung des Takts das Naturgesetz des äußern zur Richtschnur annimmt (s. §. 5.) so giebt er doch deshalb seine Eigenthümlichkeit (die der *Willkühr*) nicht *ganz* auf. Er versucht die Aufhebung der Gleichförmigkeit auf eine *doppelte* Art. Erstlich durch ungleiche (ungerade) Absonderung der einzelnen Theile eines gegebenen Ganzen.

Obs. *Ungleich* heißt die Eintheilung, in so fern *jeder* dieser Theile einen andern Zeitwerth erhält, als er nach dem *ursprünglichen* (aus dem Begriffe des Takts fließenden) *Maaße* erhalten sollte. (z. B. *Triolen*).

41 Spw. 6/7.

Dies geschieht nun, indem man im Umfange eines gegebnen Ganzen eine ungerade Zahl von *Taktgliedern* (d. h. *den* Theilen, worauf der *innere* Sinn das *Gewicht*) wählt. (z.B. $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. s. w.)

§. 13.

Das hierdurch verlezte *Gleichgewicht* (des äußern und innern Sinnes) kann der *erstere* nur dadurch wiederherstellen, daß er (der *nur gerade* Takttheile kennt) jedem seiner (nun ungeraden) Theile um *soviel* an Zeitwerth nimmt, als der Zusatz im Verhältniß zur Zahl des Ganzen beträgt (z. B. in einem Takt von $\frac{3}{8}$ verliert Jedes $\frac{1}{8}$ um $\frac{1}{3}$ von dem, was es sonst bey gerader Zahl (NB. nach dem Maaße gleicher Geschwindigkeit) erhalten würde. Im $\frac{9}{8}$ Takt ein $\frac{1}{9}$ u. s. w.)

Anm. a) Um den Antheil, welchen *jeder* Sinn an der Ausübung des Takts hat, von einander zu unterscheiden, bedient man sich zum Maaßstabe für das *Ganze* eines Bruchs, z. B. $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ T. wovon der *Zähler* dem *innern* und der *Nenner* dem *äußern* Sinn gehört. Durch *diesen* werden die Takt*theile*, durch *jenen* die Takt*glieder* (s. §. 12.) angedeutet.

Obs. Diesem Unterschiede korrespondirt in der Prosodie die Lehre von *äußerer* und *innerer* Quantität der Sylben.

Anm. b) Am vollkommensten (mithin auch am leichtesten) ist die Uebereinstimmung beyder |[42] Sinne im $\frac{4}{4}$ Takt; weniger im $\frac{2}{4}$, noch weniger im $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. s. w.

Anm c) Man kann hieraus auch sehen, warum es nicht leicht ist, zu *geraden* Taktnoten Triolen *richtig* einzutheilen, besonders im langsamen Tempo, und wenn *Einer* beydes zugleich vortragen soll (der Klavierspieler).

§. 14.

Kann nun gleich der *innere* Sinn auf diesem Wege wenig über den *äußern* erhalten; so versucht er es doch auf einem andern, wo es ihm besser glückt, d. h. wo er sich mit einem errungenen Triumphe leichter täuscht, – nämlich, durch *willkührliche Accentuation*. (*Verstärkung* eines Tones.)

§. 15.

Die *Accentuation an sich* ist Naturgesetz, denn sie entsteht aus folgenden andern Naturgesetzen:

1) mehrere Wirkungen *einer und derselben* Impulsion können *nicht gleich stark* seyn.

2) der *erste* Eindruck ist der *stärkste*.

3) die *Stärke* der *Empfindung* steht mit der Stärke der *Kraftäußerung*, wodurch sie affizirt wird, in Proportion.

Obs. α) Dies (s. oben den §.) ist bey der Konstruktion eines *Tones* überhaupt deutlich. Es ist nicht *dasselbe* Luftmaß, welches = y umgiebt, das auch an =o kömmt. (s. §. 2. Anm. a und b.)

42 Spw. 7/8.

β) auch in den bildenden und Künsten ist Accentuation (Licht und Schatten) nothwendig.

§. 16.

Jenes Naturgesetz nun benuzt der *innere* Sinn und wendet das, was von *Einer* Impulsion *überall* gilt, *willkührlich* auf *mehrere* an, die einander *folgen*.

Obs. a) Dieses Verfahren ist in Rücksicht auf den *äußeren* Sinn zwar *willkührlich*, aber doch anderweitigen Regeln unterworfen, nämlich denen des *Ausdrucks*. |[43]

b) Die *Bezeichnung* der *willkührlichen* Accentuation kann nicht aus dem Gebiete der *Takt*bezeichnungen hergenommen werden, sondern wird durch / < p. f. sf. u. dgl. nicht *in der Reihe* der Noten, sondern *über* oder *unter* ihnen ausgedruckt.

c) Dem Unterschiede der *natürlichen* und *willkührlichen Accentuation* korrespondirt in der Redekunst der Unterschied zwischen *Wort*ton und *Rede*ton.

§. 17.

Trift nun die *willkührliche Accentuation* einen *guten Takttheil* (*thesis, nota buona*,) so wird dessen natürliche Accentuation dadurch *erhöht* (s. §. 15.) und durch die dadurch vergrößerte Aufmerksamkeit (siehe §. 15. n. 3.) täuscht der innere Sinn sich selbst, indem er das, was blos dem *Druck* zukommt, für eine Verlängerung des *Zeit*werths hält.

Obs. Aus dem Begriff des Takts folgt, daß dies *nur Täuschung* seyn darf, d. h. daß der *Arsis* (s. §. 18.) nicht *wirklich* etwas an *Zeit*werth genommen werden soll, denn sonst ist es *wahre* (obgleich nur augenblickliche) Takt*verrückung*, wie z. B. im *tempo rubato*.

§. 18.

Wird die *willkührliche Accentuation* auf einen *schlichten* Takttheil (*arsis, nota cativa*) gelegt; so ist jene Täuschung noch stärker.

Obs. Daher ist in solchen Fällen (z. B. in den Haydnschen Sätzen, Menuetten) doppelte Aufmerksamkeit auf den Takt nöthig. Um hierbey Takt*verrückung* zu vermeiden (wenn sie vermieden werden soll) pflegt man das *sforzato* nur mit einem *kurzen* Druck und den verhergehenden Ton *schwach* anzugeben.

§. 19.

Das *Tempo* eines *ganzen* Tonstücks, d. h. die Bestimmung der *Schnelligkeit*, in welcher ein Takttheil dem andern folgen soll, wäre zwar zunächst und eigentlich Sache des *äußern* Sinnes, in so fern *blos* von *langsamer* oder *geschwinder Be-* |*wegung*[44] die Rede wäre. Aber unsre Bezeichnungen des Tempo gehören mehr dem *innern* Sinn, als *Allegro*, *Largo*, *Andante* u. s. w. Indessen werden einige dar-

43 Spw. 8/9.
44 Spw. 9/10.

unter von manchen Komponisten auch nur zur Bezeichnung der Operationen des *äußern* Sinnes gebraucht, z. B. *Allegro*, *Presto* u. s. w. für die geschwinde, *Adagio*, *Andante* u. s. w. für die langsame Bewegung.

Triest.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert[45]

(Vom Verf. der Abhandlung über den Werth der Musik u.s.w. im 48–50sten Stück des 2ten Jahrg. d. Z.)[46]

Der Eintritt in das neue Jahrhundert ergreift mit mächtigem Gefühl einen jeden, der sich nicht blos um Privatverhältnisse bekümmert, die ihm in der kurzen Spanne seines Lebens zugemessen sind, sondern der auch oft und ernstlich erwägt, was die Menschheit überhaupt gewonnen hat, und was ihr Noth thut. Wo fänden wir auch wohl eine schönere Gelegenheit, uns den Werth unsrer Bestimmung recht anschaulich zu machen, als bey der Uebersicht eines großen Zeitraums, in dem wir so manche schöne Früchte der Anstrengungen voriger Jahrhunderte gewahr werden und dessen leztes Jahrzehend uns den wundervollen Anfang eines neuen unabsehbaren Dramas lieferte! — Welch ein Reiz zu kosmopolitischen Blicken in die Vergangenheit und Zukunft! Was für ein unermeßlicher Stoff zur philosophischen Sichtung des Antheils, den die Natur (oder das Schicksal) und dessen, den die freye Thätigkeit der Menschen an diesen Ereignissen hatte! — Warlich ein lehrreiches Geschäft, welches jedoch in unsern Tagen theils mehr erleichtert, theils mehr erschwert wird, als sonst. Jenes dadurch, daß die Geschichte der Menschheit sich nicht, wie ehedem, auf die hervorstechendsten Begebenheiten (die Schicksale der Regenten und ihre Kriege) einschränkt, sondern auch den Gang der Kultur in ihren einzelnen Zweigen verfolgt und besonders die Ausbildung der Wissenschaften und Künste in sich |[47] begreift. Erschwert wird es hingegen durch die große Gährung, worin sich gerade jezt die zulezt genannten Dinge befinden (eine Folge ihrer allgemeineren Ausbreitung) und wodurch jeder Geschichtschreiber, der weder die Wahrheit verletzten, noch seine Ehre in Gefahr bringen will, mistrauisch gegen sich selbst werden muß: ob er nämlich den rechten Gesichtspunkt gewählt habe, von dem seine Darstellungen ausgehen sollten. Doch selbst ein kleiner Versuch der Art, wäre er auch sehr verfehlt, kann immer nützlich seyn, indem er wenigstens die

45 Allgemeine Musikalische Zeitung. Den 1ten Ianuar Na. 14. 1801.
46 [Siehe oben S. 7-21].
47 Spw. 225/226.

Kundigen und Geübten veranlaßt, ihn zu berichtigen oder zu erweitern und durch diese Mittheilung ihrer Ideen und Kenntnisse das Ziel gleichsam näher zu rücken. So mag denn also auch in diesen Blättern (da sogar mancher Leser dies für Pflicht halten dürfte) eine möglichst kurze:

Uebersicht des Ganges der Ausbildung, den die Tonkunst während des vergangenen Jahrhunderts in Deutschland genommen hat,

stehen, wobey wohl niemand aus der Acht lassen wird, daß die hierin gefällten Urtheile nur Privat-Meinungen eines Individuums sind, und insofern sie Lob oder Tadel berühmter Männer enthalten, gewissermaaßen nur nothgedrungen (d. h. um des Zusammenhangs willen) an's Tageslicht kommen.

Da indessen diese Darstellung *pragmatisch* (d. h. aesthetisch-historisch) seyn soll, weil eine blos *annalistische* Erzählung hier ein zweckloses oder doch überflüssiges Unternehmen wäre, so werden

Einige Blicke auf den bisherigen Gang der Tonkunst überhaupt

vorangehen müssen, weil sie auf den erwähnten Gesichtspunkt hinführen, aus dem hernach die |[48] sehr verschiedene Gestalt der deutschen Tonkunst im vorigen Jahrhundert angesehen wird.

Das Bedürfniß der Menschen, ihre Gemüthskräfte in Harmonie zu bringen oder sie so darzustellen, erzeugte die *schönen* Künste. Die Sinnlichkeit lieferte der Einbildungskraft einen Stoff zum freyen Spiel und der Verstand suchte es mit seinen Regeln zu vereinigen. Die Wichtigkeit dieser innern Kultur offenbarte sich vornehmlich bey der Aeußerung der Empfindungen; indem der Wunsch, andern zu gefallen oder sie in einen ähnlichen Zustand zu versetzen, auch wohl die Erfahrung, daß sinnliche Darstellungen auf den Darstellenden zurückwirken, die Menschen nöthigte, für *schöne Formen* zu sorgen, wodurch sie Gefühle mittheilten oder erweckten und späterhin auch mit dem blosen Schein derselben andre täuschten. So erhielt also jede schöne Kunst, (mithin auch die Musik) eine doppelte Bestimmung. Sie war theils *reine* (für sich bestehende) Kunst, Bearbeitung eines sinnlichen Stoffs zum freyen und schönen Spiel der Einbildungskraft; theils diente sie (Ihrem *empi-|rischen*[49] Ursprunge nach) nur als aesthetisches Mittel zu anderweitigen Zwecken, besonders zur verschönerten Darstellung eines oder mehrerer Subjekte (ihrer Gefühle und Thaten) und war dann angewandte Kunst[50]. Nun zeigte

48 Spw. 226/227.
49 Spw. 227/228.
50 Diese, nach der Analogie von reiner und angewandter Mathematik geformte, Eintheilung der

die Natur dem Menschen dreyerley Mittel seine Gefühle zu äußern: durch Geberden, Töne und Begriffe. Daher Mimik, Musik und Wortkunst (Poesie und Redekunst). Sie wirkten um desto sicherer, je mehr man sich aller dieser Mittel vereint bediente, um seine Empfindungen darzustellen. Dies war vor Alters leichter als jezt, wovon uns unter andern schon ein flüchtiger Blick auf die Beschaffenheit und die Würkungen unsers Theaters überzeugt. Aber woher das? — Die Beantwortung dieser Frage wirft ein helles Licht auf das Schicksal der schönen Künste; sie giebt den Schlüssel zur Uebersicht des Ganges, den die Tonkunst bisher genommen hat, und enthält zugleich einen Maaßstab der Kultur sowohl einzelner Menschen, als ganzer Zeiten und Völker. Es verlohnt sich demnach wohl der Mühe, hierbey einige Augenblicke zu verweilen. In der Vorbereitungs-Periode zur Kultur sind Einbildungskraft und Verstand nur ohn-|mächtige[51] Diener der Sinnlichkeit und haben auf die Verfeinerung der lezten wenige Einfluß. In der darauf folgenden erhebt sich die Einbildungskraft zu gleichem Range mit der Sinnlichkeit (das heroische Zeitalter). In der zweyten ist der Verstand mit den beyden andern Seelenkräften im Gleichgewicht (das Zeitalter des Perikles) und hier finden wir die saftvollsten Früchte der schönen Kunst. Späterhin fühlt der Verstand das Uebergewicht, welches ihm *seine* (also nicht die rein menschliche) Natur und seine Anlage zur Unendlichkeit verschaft. Er ringt nach uneingeschränkter Herrschaft über Sinne und Einbildungskraft, hat aber das Schicksal des Kindes, das das Gängelband nicht leiden will. Nur

Musik möchte bey der jetzigen großen Ausbildung und Vermischung ihrer einzelnen Zweige wohl aesthetisch wichtiger seyn, als die, in Instrumental- und Vokal-Musik. Die leztere bezieht sich eigentlich nur auf die verschiedenen Werkzeuge der Tonkunst, und zeigt, wenn vom Ausdruck der Empfindungen die Rede ist, nichts weiter an, als daß der Gesang sich *unmittelbar*, die Instrumental-Musik aber nur *mittelbar* damit beschäftige. Durch die hier gebrauchte Eintheilung (wofür man allenfalls auch bestimmtere Ausdrücke wählen mag) soll vorzüglich den jezt so häufigen Deklamationen über den scheinbaren Verfall der Tonkunst begegnet werden. Wollte man nichts für ächte Musik gelten lassen, als was die Empfindungen eines Subjekts bestimmt darstellt (obgleich dies der ursprüngliche und auch höchste Zweck der Tonkunst ist) so wäre damit allen gesanglosen Kompositionen (wie in der Mahlerey Raphaels Arabesken und andern beziehungslosen Kunstspielen) der Stab gebrochen; und so möchten wohl alle oder doch die meisten Sonaten, Fugen, Konzerte, Sinfonien u. s. w., zwecklose Spielereyen seyn. Aber nein, die Musik vergnügt und mit Erlaubniß der Philosophen – kultivirt, obgleich nicht so handgreiflich wie in der Kirche und auf dem Theater, auch durch solche Werke das Gemüth, die nichts weiter sind als schönes (d. h. nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäßigkeit hat, wenn nur eine aesthetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht. Dies verstehe ich unter *reiner* Musik, wozu man sogar alle Gesangstücke rechnen kann, bey denen der Text nichts sagt, indem er nur als Vehikel zum Gebrauch der Singstimme dient. Dagegen die musikalische Versinnlichung eines Subjekts (seiner Gefühle und Handlungen) wo die Poesie, die Mimik u. gl. den ersten Rang einnehmen, *angewandte* Tonkunst heißt. Zu dieser gehören in gewisser Hinsicht auch die charakteristischen Instrumental-Stücke, dergleichen uns C. P. E. Bach, J. Haydn, Dittersdorf u. a. m., geliefert haben, und welche sich gegen eigentliche Wort-Musik wie die Pantomime gegen das Drama verhalten. Soviel zur Erklärung dieser Ausdrücke; bey einer andern Gelegenheit mehr davon, d. Verf.

51 Spw. 228/229.

um seine Axe dreht er sich, verliert sich in Träumereyen und barocke Ideen, verachtet jene beyden Seelenkräfte, untergräbt dadurch den Schönheitssinn und verzerrt die Kultur, die hernach einen ganz andern Weg nehmen und ihren bisherigen Gewinn wenigstens scheinbar aufgeben muß. So entstand, physische Ursachen ungerechnet, die Barbarey des Mittelalters, in welchem die schönen Künste fast bis auf die Spur vertilgt wurden, und noch lange hernach eine so dürre kraftlose Gestalt behielten, daß sie ihren höheren Zweck, Veredlung des Gemüths, fast ganz verfehlten. Doch, auch diese scheinbare Verbildung der Menschheit ist wie der Schlummer der Natur. Eine ungeheure allgemeine Fruchtbarkeit folgt darauf. Sinnlichkeit und Einbildungskraft erhalten neue Pflege durch Benutzung der Ueberbleibsel des schöneren Alterthums; der schon eher entfesselte, sich selbst nicht mehr fremde Verstand reift mit ihnen, er wird früher oder später aus ihrem Gegner ihr wohlthätiger Führer, und so – liegt es wohl |[52] nur an unserer Ungeduld, an unserm eingeschränkten Blick und hier und da auch an der gewohnten Anmaaßung des *isolirten* Verstandes, wenn uns vielleicht die natürlich große Gährung (in der lezten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) misfällt, ohne welche doch keine ächte dauerhafte Humanität, die hierdurch vorbereitet wird, gedeihen kann.

Mag diese Skizze vielleicht in mehrerer Hinsicht mangelhaft seyn, so schließt sie sich doch, wie mich dünkt, ziemlich genau an den Gang der Ausbildung, den die Tonkunst überhaupt nahm. Diese hatte – wie schon erwähnt – ursprünglich nur als angewandte Kunst, Werth, d. h. man brauchte sie nur als Ausdruck der Empfindungen eines Subjekts und es dauerte längere Zeit, ehe man sie als reine Kunst übte, d. h. die Melodie, Harmonie u. s. w., als schönes Spiel auch ohne Beziehung auf den Text u. dgl. kultivirte. Daher die frühere fast unzertrennliche Verbindung der Musik mit ihren Schwesterkünsten, der Mimik und Poesie. Daher die Wunder der Tonkunst nach den Sagen des Alterthums. Allein schon in ihr selbst lag der Keim zu einer unvermeidlichen Trennung in der Zeit, als bey Bearbeitung der schönen Künste der menschliche Verstand jene Fesseln zu verschmähen anfing, welche Sinnlichkeit und Einbildungskraft ihm bisher angelegt hatten. Und dies war – der *Mechanismus* der Tonkunst selbst.[53] Hier hatte der Verstand die natürlichste Gelegenheit, sich bey Behandlung der schönen Künste über die andern Seelenkräfte empor zu schwingen, und hier eröffnete sich ihm auch ein weiteres Feld, als bey den andern beyden Künsten. Der Mechanismus der Mimik und Poe-

52 Spw. 229/230.

53 Unter *Mechanismus* wir hier der Inbegriff der *natürlichen* Mittel verstanden, wodurch eine schöne Kunst ihre *Formen* produziren kann, und wodurch sie auch eine für sich bestehende Kunst wird. *Ausgebildet* ist er, sobald 1) seine einzelnen Theile unter sich im natürlichen Zusammenhange und Gleichgewichte stehen und sich wechselseitig unterstützen, und 2) wenn sie so beschaffen sind, daß sie zu jedem möglichen Zweck der Kunst hinreichen. Der Mechanismus der Musik ist theils ein *innerer* (Melodie, Harmonie, Rhythmus), theils ein *äußerer* (die materielle Beschaffenheit der Tonwerkzeuge).

sie erreichte schon früh seine vollkommnere Ausbildung[54], die er vor-|züglich[55] durch die Musik erhalten hatte.[56] Aber die Tonkunst hat den ihrigen noch bis jezt nicht vollendet, und würde es gewiß auch ohne jene bekannten Rückschritte der Kultur, welche die Wissenschaften und Künste in eine lange Nacht versenkten, nicht gethan haben. Denn bestände er blos aus Melodie und Rhythmus, so hätte unsre Erfindungskraft nicht großen Spielraum. Allein die Erfahrung: daß die Natur musikalische Töne auch außer dem Menschen (dem Gesange) hervorbringt, da Poesie und Mimik (worunter man wohl nicht den Tanz abgerichteter Thiere u. dgl. mitbegreifen wird) nur durch und aus dem Menschen kommen, veranlaßte die *Instrumental-Musik*, und die Bemerkung, daß mehrere musikalische Töne von verschiedener Höhe, doch wohl zusammenklingen, oder (wie man späterhin gewahr ward) daß es keinen ganz einfachen musikalischen Ton in der Natur gäbe, führte zur Entdeckung der *Harmonie*, welche den Mechanismus der Tonkunst unendlich erweiterte, der Melodie neuen Reiz verschaffte, den Ausdruck des Affekts erleichterte und verstärkte, reine (für sich bestehende) Kunstprodukte erschuf und endlich durch die Ueberzeugung: daß die Tonverhältnisse sich in Zahlen auflösen und berechnen ließen, nicht nur innere Konsistenz erhielt, sondern auch die Musik einer wissenschaftlichen Bearbeitung fähig machte. So beschenkte die Natur selbst die Tonkunst mit einer Kraft, deren sich die andern Künste nicht in *dem* Grade erfreuten; so verlieh sie ihr die Gabe des reinsten mächtigsten Entzückens, worein wir als Menschen, d. h. als sinnlich-vernünftige Wesen, bey einiger Kultur unsrer Gemüthskräfte versetzt werden können. Doch, wenn die Musik nicht überall diese Ekstase bewirken konnte (welches gewöhnlich für den stärksten Probirstein eines Kunstwerks gilt, ungeachtet dieser sehr zwey-|deutig[57] ist, indem es tausenderley außerhalb der Kunst befindliche und nicht zu berechnende Ursachen des Effekts geben kann) so rührte das theils von dem großen Umfange und der Mannigfaltigkeit des Mechanismus der Tonkunst her, und theils von dem neuen Gange, den die Kultur bey ihrem Wiedererwachen nahm. Jener (der mechanische) gab Gelegenheit zur Ausbildung seiner Theile im Einzelnen und zwar so, daß man oft einen über den andern vergaß und vernachlässigte (die Melodie über der Harmonie, den Gesang über der Instrumental-Musik, und umgekehrt). Dieser (der neue Gang der Kultur) fieng nicht, wie vor Alters, von den Sinnen, sondern vom Verstande an, der, durch die Fesseln der Hierarchie gelähmt, der Sinnlichkeit und Einbildungs-

54 Ein klarer Beweis davon ist: daß wir hierin noch nicht weiter sind als die Griechen waren. Ihre Geschmeidigkeit im Versbau ist noch nicht erreicht, und in Ansehung der Mimik könnte vielleicht nur die Pariser Oper einige Ausnahme machen.

55 Spw. 230/231.

56 Die Poesie ganz, (melodische Sprache und Rhythmus) die Mimik zum Theil, nämlich die rhythmische Bewegung. Den andern freylich wichtigeren Theil entlehnte diese von den bildenden Künsten, oder umgekehrt.

57 Spw. 231/232.

kraft lange keine Ansprüche auf Bildung zugestehen wollte, ob er ihrer gleich nicht entbehren konnte. Die erstere blieb daher roh, die andere matt, die Kunst ward zur Künsteley; statt Genie und Wiz behalf man sich mit trocknen Grübeleyen und Berechnungen; man wollte aus der Kunst eine Wissenschaft machen, ehe sie auf's neue zur Kunst gediehen war, d. h. die Gründe der Regeln erforschen, ehe man diese selbst aus der Natur geschöpft hatte, kurz, man schnitzelte aus einem zur Labung und Veredlung bestimmten Gewächse ein – Spielzeug. So ging es besonders der Musik. Menschen bearbeiteten sie, denen entweder schon von Natur (durch Klima u. dgl.) ästhetisches Gefühl mangelte, oder durch religiöse Finsterniß genommen ward. Noch lange nachher, nachdem ein kühner Mann die schreckliche Kette aus ihren Fugen gerissen hatte,[58] empfand die Tonkunst diesen Zwang. Und das konnte nicht anders seyn. Der menschliche Verstand war zu tief herabgesunken. Die neuen Lichtstrahlen mußten ihn reizen, sich nur mit sich selbst zu beschäftigen, |[59] damit er sich erst loswinde von dem noch nicht gehemmten Druck. Schnell und viel gewann dadurch die Wissenschaft, aber die Kunst, welche nicht blos intellektueller Hülfe bedarf, hielt mit dieser Entwicklung nicht ganz gleichen Schritt. Die Musik blieb als *angewandte* Kunst zurück, weil ihre Gefährtinn auf diesem Pfade, die Poesie, in Deutschland, wo auch die Sprache noch in ihrer Kindheit war, kaum diesen Namen verdiente. Dafür machte sie als *reine* Kunst ziemliche Fortschritte, nicht sowohl in der Ausübung als vielmehr in demjenigen Theil ihres innern Mechanismus, der dem Verstande am meisten zu thun giebt, nämlich in der *Harmonie*. Alle musikalische Kunst und Gelehrsamkeit vereinigte sich in ihr, und die Kenntniß des Kontrapunkts war das einzige und höchste, was man von einem Meister forderte, der alles geleistet hatte, um die Bewunderung seiner Kunstgenossen auf sich zu ziehen, wenn man ihm keine Fehler gegen die Grammatik (den strengen Satz) Schuld geben konnte. Melodie und Rhythmus achtete man weniger. Die erste wurde durch die Anhänglichkeit an die Psalmodien und alten Kirchentonarten sehr eingeschränkt, auch konnte sie bey einer Musik nichts gewinnen, die mehr für das Gesicht (in der Partitur) als für das Gehör bearbeitet wurde. Und gegen die Ausbildung des Rhythmus sträubte sich der herrschende schleppende Choralgesang sowohl, als der Geist der Nation überhaupt.

So stand es im *Ganzen* mit der deutschen Tonkunst gegen das Ende des *vorlezten* Jahrhunderts. Noch trafen die erwärmenden Strahlen, welche Italien und Frankreich zu uns sandten, einen sehr kalten Boden, der nur Gelehrsamkeit und scholastische Kritik statt Kunst hervorbrachte. Die allein geschätzte Harmonie |[60] konnte sich dem Ohre wenig empfehlen, weil der Mangel einer reineren Temperatur

58 Palestrina und Luther waren die Schutzengel der Tonkunst im 16ten Jahrh. Jener (1555) für die südliche, (katholische) dieser für die nördliche (protestantische) Kirche.

59 Spw. 232/233.

60 Spw. 233/234.

nicht, wie in Italien und Frankreich, durch den Gesang ersezt oder weniger auffallend gemacht werden konnte. Mit einem Wort, die altdeutsche Schwerfälligkeit und Gehörlosigkeit konstrastirte zu sehr mit dem Feuer und dem Schönheitssinn italienischer und französischer Meister, die sich nach Deutschland (in einzelne Kapellen) wagten, oder deren Werke ihr Ruf verbreitet hatte, um nicht ein hartnäckiges Sträuben gegen die neue Manier bey dem großen Haufen zu erregen. —
Dem 18ten Jahrhundert war es vorbehalten, der deutschen Tonkunst einen mächtigen Schwung zu geben und dadurch, daß es in der Mitte desselben Italiens gefühlvolle Lieblichkeit und Frankreichs Energie mit deutscher Gründlichkeit zu vereinigen suchte, daß deutsche Genies, gleich emsigen Bienen, den Blüthenstaub ausländischer Kunst in ihre Heimath trugen und mit eigenthümlicher Kraft verarbeiteten –: dadurch gelang es unserm Vaterlande im 18ten Jahrhundert, jenen beyden Nationen Respekt gegen deutsche Musik einzuflößen, der vielleicht noch größer und allgemeiner seyn würde, wenn unser Respeckt gegen fremde Kunst nicht allzu sichtbar gewesen wäre.

Was ist nun aus der Musik in Deutschland während des vergangenen Jahrhunderts geworden? und *wie* ward sie das? Die Beantwortung dieser sich immer zur Seite gehenden Fragen kann aus verschiedenen Standpunkten versucht werden. Am natürlichsten ist wohl der, welcher sich an die *bedeutenden* Männer hält, die auf den Gang der Tonkunst einen *vorzüglichen* Einfluß hatten und darin Epoche machten.[61] Dazu fordert schon der Begriff einer Geschichte der schönen |[62] Kunst auf. Was aus ihr ward, verdanken wir dem Genie und dem Fleiße ausgezeichneter Menschen; dahingegen die Geschichte andere Ereignisse uns in einer weit größern Abhängigkeit von der Natur und dem Schicksale darstellt. Sollten wir denn nur so nebenher diejenigen nennen, welche so bedeutend sogar noch lange nach ihrem Tode wirkten? sollten wir sie bey einer solchen Uebersicht nicht vielmehr als die Hauptfiguren des Gemähldes ansehen, denen die unpartheyische und zugleich dankbare Nachwelt das Licht nicht rauben will, worin sie schon ihrer Mitwelt erschienen? – Gewiß diese Huldigung ist Pflicht und kann sehr wohl mit der Ueberzeugung, daß noch ein großer Raum bis zum Ziele der Vollendung vor uns liegt, bestehen. Doch, so viel jene Männer auch thaten, so trugen doch zur Ausbildung

61 Da hier keine *vollständige Geschichte* der deutschen Tonkunst im 18ten Jahrhundert geliefert werden soll – ein Unternehmen, das auf einen Forkel wartet – sondern nur vom *Gange* ihrer Ausbildung *überhaupt* die Rede ist, so können nur diejenigen deutschen Tonkünstler hier genannt werden, welche *unsrer* Musik eine herrschende Richtung wenigstens auf einige Zeit gaben und für allgemein verehrte Muster galten. Manche geschickte, auch berühmte Männer hatte Deutschland und hat sie noch, die wohl nur durch den Zusammenfluß besondrer Umstände abgehalten wurden, eben solche Gesetzgeber im Gebiete unsrer Tonkunst zu seyn, als jene welche so großen Ruhm erhielten.

62 Spw. 234/235.

der Deutschen Tonkunst im vorigen Jahrhunderte noch manche Umstände bey, die man nicht übersehen darf. Dahin gehört der Einfluß, den die italienische und französische Musik, den die allmählig veränderte Denkungsart in sittlicher Hinsicht, ferner die Beschaffenheit der mit der Musik verwandten Künste (besonders der Poesie und der Redekunst) und andre Dinge auf die deutsche Tonkunst hatten und deren Betrachtung uns nothwendig ist, wenn wir uns den Enthusiasmus für manche Künstler und Kunstwerke auf der einen und ihren Tadel auf der andern Seite erklären wollen. — Dies als Vorerinnerung: nun zur Uebersicht selbst, die sich am bequemsten auf folgende Art in *drey* Perioden eintheilen läßt.

1) Vom Anfange des Jahrhunderts (d. h. von Fux, Keiser, Telemann u. a.) bis zu Ioh. Seb. Bachs Tode.
2) Von Graun, Hasse, C. P. E. Bach u. a. bis zu J. Haydn und Mozart.
3) Von Mozart bis zum Schluß des Jahrhunderts

(Fortsetzung)[63]

»Haben denn die Deutschen eine eigenthümliche Musik und haben sie sie je gehabt?« So fragten sonst oft Aus- und Einländer, welche, bekannt mit dem deutschen Nachahmungstriebe, nicht bedachten, daß jede kultivirte Nation bey Bearbeitung der Künste und Wissenschaften ihren eigenthümlichen Gang unter dem Zusammenfluß von tausenderley Umständen geht, obgleich diese Eigenthümlichkeit nicht immer so auffallend, noch so musterhaft ist, wie man sie in manchen Dingen der Art bey andern Nationen findet, welche die Natur in dieser Hinsicht begünstigte. Deutschlands Verfassung zeigt schon beym ersten Blick, daß hier kein allgemein gültiger Kunstgeschmack statt finden kann, wie z. B. in Frankreich und England. Dieses Aggregat von Völkern, welche außer ihrer Schriftsprache wenig gemeinschaftliches haben, veranlaßt indessen eine wahre Gelehrten- und Künstler-Demokratie (oder Föderalismus) mit allen Nachtheilen und Vortheilen einer solchen Verfassung. Hierzu gehört die sonderbare, mitunter tadelnswerthe, für die *Zukunft* aber vielleicht heilsame Mischung heterogener Dinge in einem und ebendemselben Werke, (z. B. das weinerliche Lustspiel, die heroisch-komische Oper, die theatralische Kirchen- und |[64] kirchenmäßige Theatermusik u. dgl. m.) woran sich der Geschmack des Ausländers nicht selten stößt. Ferner, die Aufmerksamkeit auf alles Fremde, und doch auch wieder eine leicht zu erklärende größere Langsamkeit bey der allgemeineren Verbreitung neuer wichtiger Ideen und Werke, woraus nun wieder eine andere gewiß rühmliche Eigenschaft entsteht, nämlich die *Gründlichkeit*. Diese wenigstens sagt man den Deutschen nach, und sie ist es auch,

63 7. Januar No. 15. 1801.
64 Spw. 241/242.

welche vom Anfange des vorigen Jahrhunderts bis zum Ende, *in Vergleichung* mit andern Nationen, die deutsche Musik auszeichnet. Wer kann es leugnen (wovon schon vorhin die Rede war) daß die Deutschen sich, im Ganzen genommen, weder mit den Italienern in Ansehung der Innigkeit des Gefühls, noch mit den Franzosen in Ansehung der Lebhaftigkeit ihrer Ideen und Darstellungen messen können! Denn was etwa in großen Städten geschieht, kann bey uns am wenigsten zum Maaßstabe des Ganzen dienen. Ernsthaft und trocken im geselligen wie im häuslichen Leben, mehr geneigt zum Rechnen und Berechnen als zum Empfinden, darf es niemanden wundern, wenn die schönen Künste bey uns mehr verkörpert erscheinen, wenn wir in der ersten Periode der deutschen Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts wenig oder gar keine Werke aufzuweisen haben, aus denen ein ästhetischer Geist weht, der den Mechanismus der Musik nicht als Zweck, sondern als Mittel behandelt. Deshalb waren (und sind) wir so überreich an allerhand Instrumentalsachen[65], unter denen man, die Legion der ganz |[66] stümperhaften Produkte abgerechnet, so viele trift, an denen man entweder verworrene, bis zum auffallendsten Plagiat gehende Nachahmung berühmter Meister oder eine bizarre nichts sagende Künstlichkeit, welche uns vergebens nach einer ästhetischen Idee suchen läßt, aussetzen dürfte. Deshalb war (wie schon gesagt), zum Theil noch bis auf die dritte Periode die richtige Anwendung der Regeln der Harmonie das einzig nöthige, was zum musikalischen Meisterrechte Anspruch gab und in der angewandten Tonkunst, d. h. in Kirchen- und Theaterstücken sind die *durchaus zweckmäßigen genialischen* Kompositionen, trotz unsrer großen Fruchtbarkeit, nicht sehr schwer zu zählen, wenn wir Graun, Hasse, Mozart,(auch Naumann, Homilius, G. Benda, Hiller, Rolle u. e. a.) ausnehmen – denn Händel und Gluck schrieben nicht für Deutschland, wirkten auch bisher noch nicht allgemein auf deutsche Musik. Mit einem Worte: das Eigenthümliche der deutschen Tonkunst bestand, wenigstens in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, darin, daß sie mehr als mechanische Kunst bearbeitet wurde, welche nur ergözt, indem sie zu denken (d. h. zu rechnen) giebt. |[67]

Woher nun dies? – Außer den schon erwähnten Ursachen ergeben sich bey genauerer Untersuchung noch folgende. Frankreich und Italien, die überhaupt von jeher Deutschland in der Kultur vorangiengen, thaten es auch in Ansehung der Musik. Die Natur hatte in jenen Gegenden alles gethan, um sie für die Tonkunst zu gewinnen, Klima, Nationalcharakter, Sprache[68] und die leichtere Bekanntschaft

65 Man denke nur an das *Arrangir*-(Kastrir-) Wesen der Opern und Operetten von *Don Juan* bis zum *Sonntagskind* für zwey Flöten, Violinen, kurz für allerhand Saiten- und Blasinstrumente! – Sind die Franzosen und Engländer hierin unsre Vorgänger oder Nachahmer? Ich glaube beynahe, das leztere. In Italien treibt man, soviel ich weis, diesen – Unfug nicht.

66 Spw. 242/243.

67 Spw. 243/244.

68 Hierbey eine kleine Vergleichung der *italienischen* mit der *französischen* Musik zur Erläuterung

mit den Reliquien altgriechischer und römischer Kunst und Wissenschaft, alles dieses machte besonders Italien zur natürlichen Heimath der neueren edleren Musik. Diese drang schon im 17ten Jahrhundert nach Deutschland, wo z. B. in Dresden, München u. a. O. italienische Meister den Ton angaben. Sie faßte, trotz allem Sträuben, Wurzel, weil sie sich dem deutschen Geiste in ihrer damaligen Gestalt aneignete, und zwar auf folgende Art. Seit dem allmähligen Erwachen der Wissenschaften und Künste stand diese bis auf die lezte Hälfte des 18ten Jahrhunderts unter der Vormundschaft der *Kirche*, das etwa ausgenommen, was der Luxus der Fürsten für sie that. Dieser Umstand, verbunden mit dem in der Einleitung schon berührten (daß nämlich beym neuen Gange der Kultur die Künste nur zum Verstandesspiel |[69] dienten) erklärt es schon, warum damals, in Italien wie in Deutschland, unter den drey Haupttheilen des innern Mechanismus der Tonkunst (Melodie, Harmonie und Rhythmus) nur die Harmonie vorzügliche Verehrer fand. Die Orgel was das Hauptinstrument, das unter allen die Harmonie in ihrem größten Glanze zeigen konnte. Die Verdienste eines Bernhardo, Gafforio, Zarlino u. a. reizten zum mehrstimmigen Gesange und Spiel und zur Untersuchung des Verhältnisses der Intervalle. Lud. Viadana führte zwar den Sologesang ein, that aber den kontrapunktischen Künsteleyen nicht Einhalt. Nicht viel mehr würkten Peri und Orazio Vecchi mit der Oper, ob sie gleich dadurch den Grund zu nachmaligen Veränderungen des Geschmacks legten. Mit einem Worte, Melodie und Rhythmus konnten mit der Harmonie nicht überall gleichen Schritt halten. In die-

des Einflusses der erstern auf die deutsche in Absicht des Gesanges und der leztern in Absicht auf Instrumentalmusik (wenigstens in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts). – Der *sinnliche* Reiz der Töne wird durch die Worte gehemmt, denn die Konsonanten dämpfen den Schall. Daß dies so wenig als möglich geschehe, ist Eigenthümlichkeit des *italienischen* Gesanges und wird durch die Menge und Reinheit der Vokale in dieser Sprache erleichtert. Die *französische*, obgleich nicht so gurgelnd wie die deutsche, kann sich doch in Hinsicht auf *Sonorität* mit der italienischen nicht messen. Sie gehört ferner einer Nation an, die sich gegen jene verhält wie der Witz gegen das Gefühl. Der Italiener möchte gern alles sagen, was er empfindet; der Franzose sagt oft mehr, als er denkt. In den Künsten jenes herrschen die Sinne, in diesen der Verstand vor. Daher hält sich der Italiener beym Gesange mehr an den *Ton*, der Franzose mehr an den *Gedanken*. Daher ist auch der italienische Gesang seiner Natur nach melismatischer, der französische syllabischer (man sehe Lully und Gluck.) Einen scheinbaren Widerspruch gegen die leztere Behauptung macht der italienische (auch zu uns verpflanzte) *Buffogesang*. Allein dieser läßt sich dadurch heben, daß er ursprünglich zum Kontraste gegen die allzu melismatische Musik (oder, wenn man will, zur Satyre gegen die allzu syllabische) diente, als die Oper aufhörte blos Recitativ zu seyn; daß die biegsame Sprache ihn erleichterte, und daß überhaupt die weise Natur den Italienern die Possirlichkeit zum Gegengifte der Melancholie gab. – In der Instrumentalmusik war und ist der Franzose im Ganzen fertiger, gewandter, künstelnder, der Italiener hat aber dabey mehr Solidität. Wenn dieser *natürliche* Unterschied der französischen und italienischen Musik in neuern Zeiten nicht immer sichtbar war, wenn beyde Nationen ihren musikalischen Geschmack zu tauschen schienen, so rührte das von besondern Ursachen her, deren Erörterung hier zu weitläufig seyn würde.

69 Spw. 244/245.

sem Zustande kam die Musik aus Italien nach Deutschland. Auch hier konnte sie nur unter der Aegide der Religion Schutz finden. Der kältere, von Natur gesanglosere, aber dabey gründliche Deutsche vertiefte sich nun in das Studium der Harmonie, that es hierinn bald dem Italiener gleich oder zuvor, schränkte sich aber hierauf noch lange nachher fast ganz ein, als man in Italien seit Leon. Leo u. a. m. nicht nur melodieuser arbeitete (wie es dort die Natur wollte), sondern sogar auf das andre Extrem, die Vernachlässigung der Harmonie verfiel. Besonders auffallend war dies im protestantischen Deutschland und zwar dem Theil, der von Italien am weitesten entfernt lag. Hier verschmähte der Religionskultus (und außer demselben galt die Beschäftigung mit Musik wo nicht für sündlich, doch für unnützen Zeitverderb) die Vermischung des Theaterstyls mit dem ursprünglichen Kirchenstyle, |[70] welche in katholischen Gegenden (zur Anlockung des Volks und der Protestanten) Eingang fand. Die Andacht sollte in diesem (dem nördlichen) Theil Deutschlands nicht Begeisterung durch Reiz und Betäubung der Sinne, sondern durch ernstes grübelndes Nachdenken seyn. Zur Unterstützung derselben war die Kultur der Harmonie überaus wichtig; denn was konnte dieses Grübeln mehr unterhalten, als eine Fuge u. dgl. welche auf der Orgel *gut* vorgetragen, selbst dem Nichtkenner gefällt. Das Uebersinnliche des Gegenstandes und ein dem angemessener (of unpoetischer und sogar unverständlicher) Text verstattete allen kontrapunktischen Künsten und Kunststücken freyen Spielraum, weil die Worte wenig mehr Werth als die Sylben der Solmisation hatten.[71] Es kam nicht darauf an, die singenden Individuen wie auf dem Theater zu charakterisiren, und alle Versuche der Art, nämlich die geistlichen Dramen, fielen, bis etwa auf die Chöre, wo die Harmonie glänzen konnte, unglücklich aus. – Die *Opernmusik* hatte zwar nicht ganz den psalmodischen Zuschnitt wie in Frankreich zu Lulli's Zeiten, aber doch eine solche Leere, solche Steifheit des Rhythmus, kurz, solche Schwerfälligkeit, daß man den Einfluß der Kirchenmusik auf dieselbe nicht verkennen konnte. Freylich erhielten dadurch die Sänger und Sängerinnen auch wiederum mehr Gelegenheit, ihre ganze Kunst zu zeigen. Sie machten aus dem Stück, das bis auf den Kontrapunkt nur Skizze war, was sie wollten und konnten. Wie man gewöhnlich dem Manne ein Amt und nur zufälligerweise dem Amte einen Mann giebt, so waren damals fast durchgehends die Opern nur für die Sänger und nicht die Sänger für die Oper da.[72] Der Komponist, dem doch unstreitig der erste Rang gebührt[73], wich

70 Spw. 245/246.

71 Die *Amenfugen*, wovon Petro Anl. z. pr. M. S. 88. so witzig spricht, waren lange ein beliebtes und belobtes Steckenpferd der Kantoren und Kirchenkomponisten.

72 Ein Umstand, der noch nicht ganz aufgehört hat, der nur durch das Uebergewicht der Instrumental-Musik etwas gemildert ist, und über den sich selbst Mozart nur in seinem *Don Giovanni* und *Requiem* wegsetzen durfte.

73 Das Verhältniß zwischen dem *Komponisten* und dem *ausübenden Musiker* (wenn beide nicht eine und ebendieselbe Person sind) verdient in unsern Zeiten, wo so mancher schnellfingrige

|[74] nur zu oft dem Darsteller, und würde es noch öfterer haben thun müssen, wenn man seiner hätte entbehren können. Aber alle diese Fesseln trugen nicht wenig dazu bey, daß die angewandte Musik keinen ästhetischen Charakter hatte, denn der Komponist war des Beyfalls der Kenner gewiß, wenn er den doppelten Kontrapunkt zu behandeln und anzubringen wußte; den Beyfall des großen Haufens konnten ihm nur die Sänger u. dgl. verschaffen.

Doch, um den Gang, den die deutsche Musik im Anfange des vorigen Jahrhunderts genommen hat, deutlicher zu übersehen, muß man auch die Beschaffenheit ihrer vorzüglichsten Gehülfinn, der Poesie, erwägen. Ohne sie erreicht die Tonkunst nicht ihre vollkommnere Ausbildung. Aber was gab es damals für deutsche Poesie, die diesen Namen verdiente, die nicht gereimte Prose war oder die für Musik taugte? – Unsre Sprache seufzte unter der fast allgemeinen Verachtung, welche sie von den Gebildeteren erfuhr. In der Kirche galt, troz Luthers redlichem Bemühen, die lateinische Sprache, wenigstens für die Musik. Unter den Gelehrten war sie die herrschende. An Höfen fieng sie an, seltener zu werden; sie wich der französischen, und auf dem Theater, das diesen Namen verdiente, hörte man nur italienischen Gesang. – Nicht ganz trug die deutsche Nationaldemuth gegen Fremde diese Schuld. Unsre Sprache ist, was Reichthum an Wörtern und Künstlichkeit in ihrem Bau zur genaueren Unter-|scheidung[75] der Begriffe betrift, wohl eine der ersten unter den jezt lebenden, und daher auch für die Philosophie am bequemsten; aber in Ansehung der Sonorität steht sie, – was man auch aus Patriotismus dagegen sagen mag – zuverlässig andern nach. Ein klarer Beweis sind die vielen unreinen Vokale, harten Diphthongen und besonders die Menge von Zisch- und Gurgellauten. Auch hindert eben jener erwähnte Vorzug derselben eine zur

Virtuose sich mit dem Namen eines *Künstlers* brüstet, eine besondre Untersuchung. – Was der Schauspieldichter gegen den Schauspieler, der Architekt gegen den Zimmermann, das ohngefähr ist der Komponist gegen den Darsteller seiner Werke. *Jener geht vom Ganzen aus und ordnet das Einzelne an; dieser stellt das Einzelne dar und führt dadurch zum Ganzen hin*. Jener geht synthetisch, dieser analytisch zu Werke. Körperliche Eingeschränktheit allein (wozu auch oft der sehr verzeihliche Mangel an mechanischer Fertigkeit gehört) hindert den Komponisten, seine Arbeit selbst auf's vollkommenste vorzutragen. Dagegen besteht der größte Werth des ausübenden Musikers darin, daß er den Sinn des Komponisten richtig gefaßt hat und darzustellen weis. *Er* soll also eigentlich nichts *neues* erfinden, und wenn er Verzierungen anbringt, die nicht vorgeschrieben sind, so dürfen sie dem Innhalt und *Geist* der Komposition nicht widersprechen. Nur im Fall diese matt gerathen wäre oder der Komponist (wie oft der Schauspieldichter) seine Ideen nur skizzirt hätte, nur dann kann der Darsteller Verbesserungen oder Ergänzungen anbringen, die aber ohne Einsicht in die Regeln der Komponisten und ohne geläuterten Geschmack nicht statt finden. In *dieser* Voraussetzung allein gebührt dem ausübenden Musiker der Name eines *schönen* Künstlers sonst aber – und wenn er noch soviel Fertigkeit, Sicherheit, Gewandtheit, schönen Ton u. dgl. besäße – nur der eines Handwerkers, obgleich das leztere nach verschiedenen Graden der Geschicklichkeit – Ueber diesen Gegenstand eine *besondere Abhandlung* zu schreiben, wäre gewiß der Mühe werth.

74 Spw. 246/247.

75 Spw. 247/248.

Dichtkunst nöthige Energie und Naivität, welche manche ärmere Sprache so anziehend macht, und deren Mangel selbst durch die Bemühungen neuerer Dichter (die uns oft Geschrobenheit oder Plattheit dafür verkaufen) noch augenscheinlicher wird. Dem sey wie ihm wolle, so bleibt doch gewiß: die neuere Musik, besonders die deutsche zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, bildete sich nicht (wie wahrscheinlich die griechische) in Ansehung ihrer Formen nach der *Poesie*, sondern nach der *Redekunst*. Wer nur etwas mit den Regeln der Rhetorik und mit denen der Komposition und dem Zuschnitt unsrer Musikwerke überhaupt bekannt ist, wird keinen Augenblick daran zweifeln. Erst seit der Einführung des begleitenden Recitativs, der Finales u. a. D. ist unsre Tonkunst poetischer geworden, obgleich in der reinen Musik C. P. E. Bach uns kräftige Versuche dazu lieferte, – wovon hernach. Nun unterscheidet sich die Redekunst von der Poesie im Allgemeinen dadurch, daß der Verstand bey jener geschäftiger und herrschender ist, als die Einbil-|dungskraft[76]. Diesen Charakter erhielt auch die Musik. Der Mangel an lebhafter reger Phantasie, an klingender Sprache und an Bekanntschaft mit dem *Geiste* der Kunstwerke andrer Nationen, sowohl der alten als der neuen, alles dieses traf zusammen, um die angewandte (mit der Poesie verbundene) Musik so unbedeutend und saftlos zu machen, daß späterhin, wo der Geschmack sich verfeinerte, nur die Skelette solcher Werke zur Unterhaltung musikalischer Anatomiker dienen konnten. Die seltenen Ausnahmen, unter denen Reinhard Keiser in Hamburg wohl die vorzüglichste ist, wenn man das vollgültige Lob eines Matheson, Hasse und Reichardt nicht für allzu enthusiastisch halten will, verloren sich so sehr unter dem großen Haufen der blos rechnenden Komponisten, daß selbst von den 116 Opern jenes berühmten Mannes wenig oder gar nichts auf die Nachwelt gekommen ist. So war es also das *natürliche* Schicksal der deutschen Musik zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, nur auf den Mechanismus der Tonkunst und zwar auf isolirte Bearbeitung der Harmonie eingeschränkt zu werden.

(Die Fortsetzung folgt)[77]

Allein es ist Zeit, nun auch die Kehrseite des Gepräges zu betrachten. Mag immerhin jener Zustand der deutschen Musik dem, der in dieser Kunst nur Sinnenreiz sucht, oder auch dem, der sie nur in ihren vollesten Wirkungen erblicken will, eine Veranlassung seyn, sich über den altdeutschen Hang zu nüchternen Grübeleyen lustig zu machen: der wahre Kosmopolit und Kunstfreund sieht in dieser Einseitigkeit das solide Fundament zur nachmaligen Größe der deutschen Tonkunst. Erst muß der Mechanismus einer Kunst zu einem hohen Grade ausgebildet seyn, wenn sie zu eben so mächtigen Wirkungen auf *kultivirte* Menschen reift wer-

76 Spw. 248/249.
77 [Folgt:] Den 14ten Ianuar No. 16. 1801.

den soll, wie sie dergleichen bey ihrem frühesten Gebrauch auf *rohere* mehr empfindende als denkende Menschen hatte. Was für Werke liefern uns denn noch heut zu Tage Komponisten, die mit den Regeln der Harmonie nicht innig vertraut sind? entweder entlehnte oder fade Sätze, wobey man nur zu oft im Theater, im Konzert oder am Klavier zu jenem Ausruf: »*claudite rivos etc.*« hingerissen wird. Weit entfernt also, unsre ehrwürdigen Vorfahren um ihrer Schwerfälligkeit und Kleinlichkeit willen, die sie in Kunstsachen zeigten, herabzusetzen, wollen wir ihnen vielmehr für |[78] die Mühsamen Anstrengungen danken, womit sie die Regeln der Harmonie durch Beyspiele entwickelten. Denn was der Philosoph ohne Logik, der Mahler ohne Zeichenkunst, der Architekt ohne reine Mathematik ist, das ist der Musiker ohne Harmonik, ein tönendes Erz und eine klingende Schelle. Durch Zufall und Talent findet er vielleicht manchen natürlichen Ausdruck; aber seine Produkte sind nie *ächte* Kunstwerke, sind (trotz dem augenblicklichen Beyfall des unwissenden Haufens) nur Ephemeren, in denen sich die Schule nur zu oft für die erlittene Vernachlässigung rächt. Dagegen ist der Schritt von der Harmonie zur Melodie viel leichter und nur durch diesen Weg kann der Komponist, der hinreichende harmonische Kenntnisse besizt, dann, wann der jugendliche Trieb, den Reichthum seiner Ideen überall strömen zu lassen, sich mäßigt, zu jener ächten hinreißenden Simplizität gelangen, welche sich mit der Trivialität und Geistesarmuth nicht verwechseln läßt. Zwar würde man, wie es unsre Voraltern thaten, und noch wohl jezt manche thun, zu weit gehen, wenn man die nackte Bearbeitung der Harmonie und besonders des Kontrapunkts für das einzige ansähe, was den Musiker ausmacht; man würde sich dann statt des Gebäudes mit dem Gerüste begnügen, statt einer das Gemüth veredelnden Kunst mit einer trocknen Künsteley. Aber es wäre doch in der That noch trauriger, wenn das bloße Gefühl, oder, was dasselbe sagt, der Geschmack der unwissenden Zuhörer, zum höchsten Maasstabe für die Kunst dienen sollte.[79] Es |[80] gäbe keinen kürzeren und sicherern Weg zur Barbarey, als diesen. Dank also, nochmals herzlicher Dank, den Männern, die im Anfange des vorigen Jahrhunderts ihren Scharfsinn anwandten, um den schwersten Theil der reinen Tonkunst seiner Vollendung nahe zu bringen! – –

Und nun – welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, daß der größte, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die *reine* Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen sezte und der Nachwelt noch unübertroffne Muster lieferte, welche wie Mysterien (leider sind sie es für viele Komponisten jezt wirklich) angesehen wurden, denen

78 Spw. 257/258.

79 Ist denn der *Effekt* – wie man jezt so allgemein behauptet – wirklich das höchste Kunstgesetz oder das wichtigste Ziel des Künstlers? Wäre es nicht gut, mit dieser Maxime behutsam zu verfahren, und – sie genau zu erörtern? – –

80 Spw. 258/259.

man sich nicht ohne geheimen Schauer, selbst bey nicht gemeinen Vorkenntnissen nahen dürfe, daß dieser Mann, sag ich, ein Deutscher war! – Hoch und hehr strahlt der Name Iohann Sebastian Bachs vor allen deutschen Tonkünstlern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er umfaßte mit Newtons Geist alles, was man bisher über Harmonie gedacht und als Beyspiel aufgestellt hatte, durchwühlte ihre Tiefen so ganz und so glücklich, daß er mit Recht als der Gesetzgeber in der ächten Harmonik, die bis auf den heutigen Tag gilt, anzusehen ist. Noch ist er von keinem Komponisten in der Welt in dem Fache, worinn er glänzte, im gebundenen Style, übertroffen, und alles, was man hie und da in den neuesten Zeiten zu seiner Verkleinerung hat sagen und thun wollen, findet wenig oder gar keinen Eingang, so leicht es sonst auch ist, einen großen Mann herabzusetzen, indem man den Geschmack seines Zeitalters ihm zur Last legt. Schon in seinen früheren Jahren studirte er die Werke berühmter Männer z. B. eines Frohberger, Pachelbel u. a., aber am meisten gewann er durch eine glückliche Wendung seines Schicksals, indem er der damaligen französischen Musik und ihrer Energie be-|kannt[81] wurde.[82] Dort hatte man besonders das Klavier nebst dem Hauptinstrument, der Orgel, kultivirt, und vor allem waren es Couperin's Werke, welche unserm Bach Gelegenheit zu neuen Ansichten und Bearbeitungen der Harmonie gaben. Sein forschender Charakter und seine deutsche Beharrlichkeit benuzte die genialischen Winke der Franzosen auf eine Art, die ihn über seine Zeitgenossen erhob und wodurch er gewissermaßen der Vollender des Gebäudes der Harmonie ward, dem die meisten nachmaligen guten Komponisten theils geständlich, theils heimlich soviel zu danken hatten. Sein Talent und sein Fleiß machten, daß das, was andern wunderschwer vorkam, von ihm mit großer Leichtigkeit ausgeführt ward. Zu diesem sichern Kennzeichen eines großen Künstlers gesellte sich noch ein andres. Er schrieb nicht um den Beyfall des großen Haufens, arbeitete nicht nach seiner Hand, sondern gewöhnte (oft Nächte hindurch) seine Hände zu seinen Kompositionen (– ein starker Kontrast gegen viele neuere Virtuosen, die nur nach ihrer Hand komponiren –) er verfolgte unablässig sein Kunstideal, legte den Grund zu einer ungezwungeneren Vereinigung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts, nöthigte dadurch zu einer reineren Temperatur und erfand dabey eine (durch seinen großen Sohn C. P. E. genauer entwickelte) Fingersetzung, welche unstreitig, die natürlichste ist, die es geben kann. Schon durch dies alles ward er der große Wohlthäter der musikalischen Welt; und nun noch seine Kompositionen, von denen Gerber so schön sagt: »daß sie dem Bogen des Ulysses gleichen, woran wir unsre Kräfte üben sollen!« – In der That sind sie für die Musik das, was Homers Gesänge für das Epos waren. Aus der *Ilias* und

81 Spw. 259/260.

82 Ein Beleg zu der Bemerkung: daß wir unsre Instrumentalmusik mehr den Franzosen, wie den Gesang mehr den Italienern zu verdanken haben.

Odyssee abstrahirte man die Regeln für die Epopée, und aus I. S. Bachs Fugen u. s. w. die der neueren Harmonie. Wohl uns, daß diese Werke nicht verloren sind! Mag nun immerhin eine Zeit lang Anarchie mit ihren gewöhnlichen Folgen, |[83] Verachtung der Solidität und der Mühsamkeit, auch in der Musik herrschen! früh oder spät führt der Ekel vor der losen Speise doch zu unsern verdienstvollen Männern zurück, und wenn denn etwa dieses Jahrhundert ein Genie hervorbrächte, welches das Studium der Werke unsers I. S. Bach entbehrlich machte, o so wollen wir uns im Voraus tief, sehr tief vor demselben beugen.

Sollte vielleicht manchem der Enthusiasmus zu groß scheinen, womit ich von diesem Patriarchen der neueren Harmonie gesprochen habe, (denn ohne Enthusiasmus kann wohl kein Freund der Tonkunst, wenn er nicht den Vorwurf der Unwissenheit oder scheelsüchtiger Eitelkeit oder Paradoxiensucht tragen will, von einem solchen Manne reden) der bedenke: daß damit keinesweges gesagt ward: I. S. Bach habe *alles* gethan, was für die Musik zu thun war. Seine Verdienste erstrekken sich eigentlich nur auf *reine* Musik, d. h. auf den Mechanismus der Tonkunst, besonders auf Harmonie und gebundenen Styl. Ist aber von angewandter Musik oder vom freyen Styl u. dgl. die Rede, so steht ihm nicht nur sein Zeitgenosse Händel wenigstens zur Seite, sondern seine Nachfolger, sein Sohn C. P. E. Bach, ein Graun, Hasse und späterhin ein J. Haydn, Mozart und andere, fanden eine Bahn, die er nicht betreten hatte. Was er *vielleicht* auch in dieser Hinsicht gethan hätte, wenn er, wie mehrere der genannten Männer (z. B. Graun, Hasse, Haydn) nicht blos Spieler und Kontrapunktist, sondern auch *Sängerin* gewesen wäre, darüber läßt sich jezt nicht urtheilen. Genug, daß er sich um einen der wichtigsten Theile der Musik unsterbliche Verdienste erwarb. |[84]

Indessen, so groß der Einfluß war, den I. S. Bach auf die Ausbildung der deutschen Tonkunst hatte, weil er seine außerordentlichen Kräfte gerade auf etwas richtete, was dem deutschen Geiste und Sinn, der sich so gern (wenigstens damals) mit mühsamen Untersuchungen (Grübeleyen, wenn man will) befaßt, am willkommensten seyn mußte: so trafen doch auch noch andre Umstände zusammen, die Musik in Deutschland in Flor zu bringen und auszubilden, ob sie gleich im *Ganzen* noch immer der italienischen und französischen weichen mußte. Im Anfange des vorigen Jahrhunderts hatte Deutschland angefangen, sich von den schrecklichen Verwüstungen des 30jährigen Krieges zu erholen, so, daß selbst Kaiser Leopolds Kriege mit Frankreich und den Türken das neue Leben nicht merklich zurückhielten, welches sich überall zu regen anfing. Er selbst war nebst andern deutschen Fürsten (von Sachsen, Bayern, u. m. a.) ein Beschützer der Wissenschaften und Künste (sogar ein Virtuose seiner Zeit. In Wien, Dresden, Prag, Leipzig, München, wie in Hamburg, wo damals Apoll neben dem Merkur thronte,

83 Spw. 260/261.
84 Spw. 261/262.

schäzte und beförderte man die Tonkunst sehr. Die große äußere Religiosität erhob die Kirchenmusik in katholischen Kirchen und Klöstern, und in den protestantischen blieb sie (zum Theil aus Achtung für Luthern) in Ehren. Der Luxus jener Fürsten[85] verschafte den italienischen Opern und Operetten Eingang. Die französischen Flüchtlinge brachten die vollkommenere Instrumentalmusik nach Deutschland, die mehr Lebhaftigkeit hatte, als der langsame Kirchenstyl bisher verstattete. Beyes ward der Melodie und dem Rhythmus für die Zukunst nützlich. Man hatte ferner die italienische Tabulatur ein-|geführt[86], fing an, jedoch nur allmählig, die Tempo's etwas zu beschleunigen, wozu eben die Theatermusik Veranlassung gab, und die im Anfange des Jahrhunderts erfundene kleinere Noten (32 und 64 Th.) nicht wenig halfen. Vor allem aber nützte der Musik die reinere Temperatur, welche durch das Bedürfnis einer vollstimmigen Instrumentalmusik und durch I. S. Bachs Art, das Klavier zu behandeln, immer nothwendiger ward. Der Gebrauch aller Töne, worin man ehedem aus Anhänglichkeit an die alten Kirchenformen nicht auszuweichen wagte, die Erfindung der Doppelbéen und Kreuze u. dgl. m., alles dieses bewirkte die Verbesserung oder Abschaffung solcher Instrumente, die bisher entweder nicht alle Töne hatten oder sie nicht rein d. h. nach richtigen Verhältnissen der verbesserten Temperatur angeben konnten, oder zum größeren Orchester nicht taugten. So gieng es der Schallmey, der Flute douce, dem Dulcian u. s. w., so ward die Laute, Theorbe, Pandorzither, u. a. zurückgesezt. Statt der Gambe brauchte man das Violonzell (von Tardieu 1708 zu Paris erfunden), ferner das Klarinett (von I. C. Denner 1700 erfunden), das Waldhorn (1680 in Frankreich erfunden) und besonders übte man die Geige als das Hauptinstrument nächst der Orgel und dem Klavier.

Betrachtet man nun alle diese, hier nur kurz angedeutete Dinge, welche sich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ereigneten; so ist klar: es bedurfte zum Aufschwunge der deutschen Tonkunst gegen Ende dieser Periode nur einiger Männer, welche der herrlichen Aussaat pflegten, die das, was Italien, Frankreich und Deutschland für Harmonie und Melodie, für Kirchen- und Theatermusik gethan hatten, auffaßten und bearbeiteten; die mit den Regeln der Harmonie sehr vertraut, doch diese nicht für das einzige hielten, was zum vollkommenen Mechanismus der Tonkunst gehörte, sondern nun auch für schöne Melodien sorgten; mit

85 Die schönen Künste gedeihen fast überall nur durch den Luxus der Großen und Reichen. So niederschlagend diese Bemerkung für den enthusiastischen Kunstfreund oft seyn mag, der so innig wünscht, daß man die Kunst nicht als ein Triebrad der Eitelkeit, sondern um ihrer selbst willen lieben möchte, und der mit Recht die so häufige Lähmung ihrer Kraft in dieser Abhängigkeit findet: so sollte man doch auch auf der andern Seite mit dankbarem Gefühl sich erinnern: daß der überhandnehmende Geschmack an schönen Künsten das beste Mittel ist, der sonst so natürlichen Ungezämtheit der Gewaltigen und Reichen Einhalt zu thun. Wohl dem Lande, dessen Fürst und Adel sich mit den neun Schwestern wo nicht lieber, doch eben so gern unterhalten, wie mit der Diana und Bellona! – –

86 Spw. 262/263.

einem Wort, Männer, welche die bisherigen großen Fortschritte der reinen Musik mit ächtem Kunstsinn bey der angewandten (die doch immer die größten Reize hat) benuzten, oder, auch |[87] ohne Beziehung auf Texte, durch originelle Tongemählde zeigten, zu welchen zarten, aber dabey doch festen Geweben sich der erlangte Reichthum verarbeiten ließe. Solcher Männer erfreute sich Deutschland in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Sie imponirten ihren Zeitgenossen mit großer Kraft, nicht nur hier, sondern zum Theil auch im Auslande; (sie würkten noch lange auf ihre Nachkommen, fesselten den sich sonst so leicht verändernden Geschmack eine geraume Zeit hindurch, und würden es vielleicht noch länger gethan haben, wäre es nicht einigen großen Genies späterer Zeiten gelungen, die von ihnen gelassenen Lücken in Bearbeitung der Tonkunst (woran zum Theil nur ihr Zeitalter und andere Umstände Schuld waren) glücklich auszufüllen. Welcher Freund der Tonkunst nennt nicht mit Dankbarkeit die Namen Graun, Hasse, C. P. E. Bach u. a., auch wenn er sich jezt wenig oder gar nicht mehr mit ihren Werken beschäftigt? — Wer gesteht nicht zu, daß sie es waren, welche die keimende Frucht in schöne Blüthen verwandelten und den heitern Frühling herbeyzauberten, der sich so freundlich über Deutschlands Tonkunst verbreitete, wodurch die bis dahin fast nur mechanische Musik auf *schöne* Kunst Anspruch machen konnte? — Ja, diese mit Recht stets verehrten Männer verdienen es wohl, daß man von ihnen die zweyte Periode der Ausbildung deutscher Musik im vorigen Jahrhundert datire und den Einfluß, den sie darauf hatten, näher betrachte!

(Die Fortsetzung folgt)[88]

Zweite Periode; von Graun, Hasse und C. P. E. Bach bis auf J. Haydn und Mozart.

Die *pragmatische* Geschichte, besonders die einer schönen Kunst, geht mit der Chronologie oder vielmehr Künstler-Chronik nicht immer gleichen Schritt. Mancher große Mann würkte schneller auf die Zeitgenossen und mithin auch auf die Ausbildung seiner Kunst, indeß ein andrer, der mit ihm zu gleicher Zeit lebt, erst später eine neue Schule bildet. Das geschieht dann, wenn jener nicht darauf ausgeht, den Nationalgeschmack zu verändern, dieser aber, willkürlich oder unwillkührlich, dem Gange der Kunst eine Richtung giebt, die nicht durchaus in das alte Getriebe eingreift. Ersteres war der Fall mit I. S. Bach, lezteres mit Graun und Hasse. Diese beyen lebten und schrieben fast mit jenem zugleich, aber Bach beschäftigte sich nur mit einer Sache, woran schon sonst der deutsche Fleiß und Nationalgeist gearbeitet hatte; er vollendete und befestigte nur das große Gebäude der

87 Spw. 263/264.
88 [Folgt:] Den 21ten Ianuar No. 17. 1801.

Harmonie an und für sich selbst. Dazu bedurfte es weniger eines lebhaften und zarten Gefühls, als eines feinen Gehörs und eines tiefen beharrlichen Forschungsgeistes, weniger des Blickes *außer* sich, als *in* sich, weniger der fremden Nahrung, als der eigenthümlichen Kraft. Er imponirte schnell, weil er Bewunderung erregte und selbst große Künstler gleichsam darnieder schlug. Nur ein solcher Mann konnte |[89] und mußte die *reine* Musik (m. s. die Erklärung dieses Ausdrucks in der Einleitung) weit, sehr weit empor bringen; denn diese ist gleichsam das Urbild der Kunst, aus einer höhern Region gegeben, und wer eine so vertraute Bekanntschaft mit ihr verräth, steht wie ein Zauberer da, dem man übernatürliche Kräfte zuzutrauen geneigt ist. Dahingegen der, welcher die Kunst nur als Hülfsmittel zur verschönerten Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen gebraucht, nicht sowohl augenblickliches Erstaunen, als Liebe und Wohlgefallen zum Lohnen erhält. Diese werden ihm zu Theil, je treuer er in seinen Werken der Natur bleibt, d. h. hier so viel: je mehr er sich, auch unabsichtlich, an die uninteressantesten Ideen und Gefühle der Menschen anschließt, welche auch den Uneingeweihten hinreissen. Ist diese Natürlichkeit nicht blos Folge des Zufalls und des Talents, sondern zugleich verheelte, mithin ächte Kunst, (*artis est, celare artem*) dann nur würkt er auf den Gang derselben mit Macht und erringt sich einen Namen. Aber das geschieht nicht sogleich, weil der große Haufe das, was ein solcher Künstler hervorbringt, zwar für schön, für lobenswerth, auch wohl für etwas ungewöhnliches hält, doch eben um der großen Natürlichkeit willen (*ut sibi quivis speret idem*) dem Manne die gebührende Ehrfurcht versagt. Erst, wenn man späterhin sich überzeugt, daß diesem Komponisten auch alle Künstlichkeit zu Gebote stand, und er sich ihrer nur darum nicht bedienen wollte, weil er andre Zwecke verfolgte, die nicht den Künstler vom Menschen trennen, erst dann zollt ihm die Mit- und noch mehr die Nachwelt Bewunderung. Eine solche allgemeine Theilnahme kann der, welcher in der reinen Musik als blos grübelnder Künstler glänzt, selten oder nie erregen. Nur in der an |[90] gewandten Tonkunst, welche die *bestimmtere* Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen in Verbindung mit der Poesie (und Mimik) versinnlicht und erhöht, ist dies möglich; denn das sind nicht blos Werke für den Kenner, sondern auch für den Laien[91] —

89 Spw. 273/274.

90 Spw. 274/275.

91 Wie sich der Mahler gegen den bloßen Zeichner verhält, so der Komponist für den wirklich poetischen Gesang gegen den bloßen Kontrapunktisten, wenn dieser auch einen Text, doch nur als Vehikel, bearbeitet. Jener stellt uns den illuminirten Aufriß des Gebäudes, dieser nur den trocknen Grundriß nach seinen Dimensionen dar. Jener giebt uns den menschlichen Körper mit der ganzen Karnation und dem Ausdruck der Leidenschaft; auch sind seine Nebenfiguren voll Leben und Bedeutung. Dieser reicht uns nur den Umriß oder das Skelett, und die Zierathen dienen nur zur Füllung.

Auf dieser Bahn traten in der Mitte des vorigen Jahrhunderts (eigentlich schon früher, aber ihr Ruhm ward erst späterhin fest gegründet) Graun und Hasse in Deutschland auf. Sie zogen den bis dahin noch vernachlässigsten Gesang mehr empor. Bekannt mit den Regeln der Harmonie (Graun mehr noch als Hasse) brauchten sie diese doch nur zur Unterstützung der Melodie, die sie, als die eigentliche Sprache der Empfindung, nie hintenansetzten, sondern als denjenigen Theil des Tonmechanismus ansahen, womit man am meisten auf das Herz würken könne und müsse. Hierdurch unterschieden sie sich von andern Komponisten ihrer Zeit. Sie schrieben viel, sowohl für die Kirche als für das Theater, gaben der deutschen Tonkunst eine schönere lieblichere Gestalt und erhielten selbst im Vaterlande der Musik großen Ruhm. — Wodurch und wie geschah dies? — Viel Dinge trafen, wie gewöhnlich, bey Männern, die zu Demagogen (im artistischen Fache eben sowohl wie im politischen) bestimmt sind, zusammen, um ihnen das Steuerruder der deutschen Tonkunst in die Hand zu geben. Sie hoben sich theils selbst, theils wurden sie gehoben. Natürliches Talent zum Gesange war die erste Quelle ihrer Größe. Was man vor ihnen an bedeutenden Sängern in Deutschland kannte, lieferte nur Italien. Diese Fremdlinge kamen mit einer zu hohen Idee von den Vorzügen ihres Vaterlandes in Absicht auf Musik her, als daß sie nicht auf das hagere obschon künstliche Gerippe der deutschen |[92] Tonkunst mit Verachtung hätten blicken sollen. Auch war dieser Stolz nicht ganz grundlos. Italien übte seit langer Zeit das Recht einer artistischen Vormundschaft über Deutschland aus. Die Pflegebefohlne hatte ihrer Pflegerinn in Ansehung der Harmonie mit großem Glücke nachgeeifert. Aber gerade in jenem Zeitpunkt erlebte Italiens Musik eine bedeutende Revolution. Sie wolle nicht mehr berechnet und bewundert seyn, sondern auch rühren, und das konnte sie allein durch Kultur des melodieusen Gesanges. Auf dieser Bahn ward es dem deutschen Geiste schwerer, mit seinem Muster zu wetteifern, Man fühlte das Wohlthätige dieser Veränderung des Geschmacks, man ehre sie, aber – die Abhängigkeit von Italien ward nur um desto größer. Wer also in Deutschland sich auszeichnen wollte, mußte sich an die neue Gestalt anschmiegen, in sofern er für den Gesang komponirte. Er mußte zugleich gründliche Kenntnisse der Harmonie besitzen, um den Grammatikern keinen Anstoß zu geben, und damit rege Phantasie, einen leidenschaftlichen Charakter oder ein ausnehmendes Zartgefühl verbinden. Jenes traf bey Hasse, dieses bey Graun zu. Der feurige Charakter des erstern und der sanfte des leztern waren unentbehrlich zu den Würkungen, die sie hervorbrachten. (Fast wie Luther und Melanchthon.) Das Studium der Komposition erhob sie schon zu der Zeit, als sie noch blos Sänger waren, wenn gleich damals die Virtuosen mehr davon wußten, als heut zu Tage. Doch die Werke eines Keiser, eines Porpora u. a. erregten in ihnen jenen Enthusiasmus für natürlichen Ausdruck, wobey ihnen die Bekanntschaft mit der

92 Spw. 275/276.

Harmonie und dem Kontrapunkt nur als Hülfsmittel diente. Die erste und hinreissendste Art von Musik, die es ewig für uns |[93] seyn wird, so lange es Menschen giebt, weil der Mensch selbst das Werkzeug dazu ist, und ihre Töne nicht nur mit Begriffen sich vereinigen lassen, sondern auch mit unsern Empfindungen sich am leichtesten und vollkommensten assimiliren, der also auch nie ein Instrument, und wenn noch tausende erfunden werden, den Rang ablaufen kann[94] mit einem Worte, der *Gesang*, war immerdar das Hauptaugenmerk dieser beyden Männer. Ihm opferten sie viel – und von Hassen könnte man sagen, vielleicht zu viel – von der übrigen Kraft der Musik auf. Allein sie verdienten nie den Vorwurf: daß sie, wie Leo's ihrem Meister nicht ganz treue Nachfolger oder die meisten Italiener der neueren Zeit, auf das |[95] andre Extrem verfallen wären und um einer süßen gefälligen Melodie willen die Harmonie als eine Nebensache behandelt hätten. Dies alles waren die Früchte ihres Genies, ihrer Kenntnisse und ihres Charakters. Indessen konnten diese Vorzüge wohl nie so weit gedeihen, wenn nicht günstige

93 Spw. 276/277.

94 Warum können wir bey einiger Reizbarkeit der Nerven die Töne der Harmonika nicht lange ununterbrochen ertragen? ja, warum ermüdet uns eine anhaltende selbst reine Musik von lauter Blasinstrumenten eher als in derselben Zeit eine auch weniger reine von Saiteninstrumenten oder von menschlichen Stimmen? – Der Grund liegt hauptsächlich in folgendem. Jeder Ton, jeder Laut sogar, wird von uns in *doppelter* Beziehung wahrgenommen, in *materieller* und *arithmetischer*. Die *arithmetisch* (die Gleichförmigkeit der Luftbebungen) macht den Ton zum Ton, d. h. zum musikalischen Laut nach sehr verschiedenen Abstufungen. Die *materielle* Beziehung ist die auf die materielle Beschaffenheit der *Tonwerkzeuge*, welche wieder von ihrer Größe, Konstruktion, ihrer chemischen Mischung u. a. D. abhängt. Die Musik *an sich*, insofern sie durch den *innern* Sinn aufgefaßt wird, hat es zwar nur mit jener (der arithmetischen) zu thun. Da aber unsre Gehörwerkzeuge erst diesen (den innern Sinn) aufregen; so ist uns ebenfalls die *materielle* Beschaffenheit der Töne sehr wichtig. Es kommt hierbey auf das Verhältniß derselben gegen unsre Gehörwerkzeuge an; wie viel größer oder geringer z. B. die *Dichtigkeit* jener (wovon bekanntlich der Grad ihrer Elastizität abhängt) ist, als die Dichtigkeit dieser. Die daraus entstehende *materielle Reinheit* erleichtert auf der einen Seite die Auffassung der arithmetischen und spannt dadurch unsre Nerven (worinn der Grund ihres sinnlichen Reizes liegt); überwiegt jene aber *zu sehr* die materielle Reinheit *unsrer* Organe, so entsteht eine allzu starke, die Sinneskraft bald erschöpfende Spannung. In diesem Fall befinden wir uns mit der Harmonika. Ebenso vermindern die Saiten auf dem Holze die materielle Reinheit, welche da mehr statt findet, wo das Holz blos durch Luft zum Tönen gebracht wird. Dagegen giebt es wohl keine größere *materielle* Gleichartigkeit als die zwischen den Stimm- und den Gehörorganen, so daß der Reiz des Gesanges nicht blos auf der geistigen Entstehung, sondern auch auf der erwähnten Homogeneität mit unserm *äußern* Sinne beruht, wozu dann allerdings noch die Thätigkeit unsrer *intellektuellen* Kräfte kommen muß, wenn uns ein anhaltender bloßer Gesang das größte Vergnügen gewähren soll. – – Wie unendlich viel sich aus dem allen folgern läßt z. B. für die Annehmlichkeit einer bunten Orchestermasse, für die schickliche Wahl der Instrumente zu verschiedenen Darstellungen, für ihre mechanische Vervollkommnung u. dgl. ferner, für die Erklärung des Wohlgefallens, das rohe und wilde Völker an ihrer, uns barbarisch klingenden Musik finden u. s. w., sieht wohl ein jeder ein, der diese nur hingeworfenen Bemerkungen einiges Nachdenkens werth hält.

95 Spw. 277/278.

Umstände und Aufmunterungen viel dazu beytrugen. Auch der größte Geist bedarf eines äußern Anstoßes zur Entwickelung seiner Kraft, es sey nun durch außerordentlichen Druck oder durch besondre Begünstigung vom Schicksal. Dies leztere erfuhren auch Hasse und Graun. Schon in ihrer Jugend führte das Glück sie an Orte, wo damals die Musik am meisten blühte, nach Hamburg, Braunschweig und Dresden.[96] |[97] Hasse bildete sich zuerst, wie schon erwähnt, in Hamburg nach dem berühmten melodiereichen Keiser, übte sich als Sänger auf dem Theater zu Braunschweig, gieng darauf nach Italien, ward ein Zögling des großen Aless. Scarlatti, hiernächst der Mann der berühmten Sängerinn Faustina, die sein Genie und seinen Ruhm sehr emporhob. Graun fand in Dresden Nahrung für sein Talent, wo damals mehrere geschickte Männer, vorzüglich aber der einsichtsvollste aller Musikdirektoren, Pisendel, glänzten. Auch ihm ward das Theater zu Braunschweig, und noch mehr als Hassen, weil er mehr harmonische Kenntnisse mitbrachte, eine schone Gelegenheit, sich emporzuschwingen. – Doch bis dahin blieben sie beyde nur in dem zwar schimmernden, doch engen Kreise der Virtuosen. Männer von großem Gewicht waren nöthig, um sie auf eine höhere Laufbahn zu führen, wo sie sich als Komponisten um den Gang der deutschen Tonkunst verdient machen konnten. Sie fanden sie; Hasse an König August von Pohlen, Graun an Friedrich dem II. Die Prachtliebe, welche am Hofe des ersteren herrschte, wo man Versailles in Deutschland sah oder sehen wollte, konnte natürlicherweise der Tonkunst nicht entbehren. Schon sehr lange hatte diese dort Wurzel gefaßt, jezt kam es darauf an, sich vor den übrigen Höfen auch hierdurch auszuzeichnen; und es gelang. In dieser Periode erschien Hasse in Dresden, ausgerüstet mit allem, was Italiens neuer Geschmack hervorbrachte. Im Kirchen- und Theaterstyl gewandt und feurig, machte er Dresden bald zum Hauptort für die angewandte Tonkunst in Deutschland. Indessen würkte er im Ganzen mehr auf den südlichen Theil Germaniens, so wie er auch sein Leben in Italien beschloß. – Anders war es mit Graun. Er gieng erst nach Italien, nachdem er sich in Deutschland, obgleich mit Hülfe italienischer Meister und italienischer Werke gebildet hatte. Sein sanfter ruhiger Charakter sowohl, als sein Schicksal, wodurch er nicht so rastlos umhergetrieben wurde, wie jener, machte ihn geneigter und geschickter zur Darstellung sanfter zarter Empfindungen, indessen ihm |[98] Hasse in Anse-

96 Die Musik im *mittäglichen* Deutschland war bis auf die neuesten Zeiten, bis auf J. Haydn und Mozart (welche auch nur als Ausnahmen gelten) fast nichts weiter als eine – *Kolonie* der *italienischen*, welche allen Geschmacksveränderungen im Mutterlande treulich folgte. Doch ist hier eigentlich nur von der Theatermusik die Rede. Es gab und giebt dort auch bedeutende Männer, die sich in der Kirchenmusik hervorthaten, vorzüglich in Klöstern, doch auch außer denselben. Wer kennt und ehrt nicht z. B. den gelehrten Albrechtsberger? – Allein sie konnten den Strom nicht aufhalten, der aus Italien hineindrang.

97 Spw. 278/279.

98 Spw. 279/280.

hung der heroischen und grellen Charakterzeichnungen überlegen war, auch den Theatereffekt großer Massen mehr in seiner Gewalt zu haben schien. – Graun zeigte sich immer tadelfrey in Absicht des reinen Satzes und imponirte dadurch dem Kenner sowohl als er den Zuhörer durch seine süßen Melodien rührte. Er riß nicht so allgewaltig hin, wie Hasse, aber er fesselte länger. – Doch dies alles wäre vielleicht der musikalischen Welt nicht so nützlich geworden, hätte ihn nicht der Mann, der für sein Volk, für Deutschland, ja, für die Kultur der Menschheit überhaupt so außerordentlich viel that, ausgezeichnet, hätte ihn nicht Friedrich der II. in Protektion genommen und an die Spitze seiner musikalischen Anstalten gesezt. Nun fehlte es ihm nie an Gelegenheit, seine Vorzüge geltend zu machen. Mit ihm würkten Männer zur Verbesserung des Geschmacks, die nicht nur als praktische Tonkünstler zu den größten Virtuosen der damaligen Zeit gehörten, sondern auch gründliche Einsichten in die Theorie der Musik besaßen, z. B. ein Quanz, ein Franz Benda, C. P. E. Bach u. a. Nicht minder thaten es die großen Sänger und Sängerinnen, eine Astrua, eine Salimbeni u. a. So arbeitete sich *Berlin*, das bis dahin in Hinsicht auf Musik mit andern großen Städten keine Vergleichung aushielt, schnell zum ersten Range empor und ward von jezt an die musikalische Gesetzgeberinn wenigstens für die nördliche Hälfte Deutschlands, obgleich Grauns Werke auch selbst in Italien mit Beyfall aufgenommen wurden. Berlin war nun der Ort, wo im Theater, in der Kirche und im Konzert sowohl der Grammatiker als der zart empfindende Kunstfreund befriedigt werden konnten. Jener, indem er die vorgetragenen Kompositionen rein, d. h. den Regeln der Harmonie angemessen, fand; dieser, indem er nicht blos kontrapunktische Künsteleyen zu hören bekam (obgleich diese für die nicht singenden Musiker noch immer das einzig nöthige schienen) sondern auch durch die große Zweckmäßigkeit bey der Anwendung des Mechanismus der Tonkunst diese in ihrer neuen schöneren Gestalt lieben lernte. Es war nicht mehr ein trock-|nes[99] Skelett, das er verehren sollte, es war ein mit Fleisch und Blut begabter Körper, der aber auch unter der lieblichen Außenseite keine Fehler und Gebrechen in seinen festen Theilen verbarg. Hierdurch, nämlich durch Verbindung edler Melodien mit richtigen Harmonien und durch Vereinigung beyder zum getreuen Ausdruck der Empfindungen, besonders solcher, die nicht allzu sehr aus dem gewohnten Geleise des menschlichen Lebens hinausführen (denn das wilde und kühne gelang nicht so, wie das sanfte und in sich gekehrte) zeichnete sich die Berliner Schule aus. Die Haupturheber dieses Ganges der Tonkunst waren also *Deutsche*, ein deutscher Fürst und deutsche Künstler. Der erstere, indem er mit seinem großen Geiste leidenschaftliche Liebe für Musik verband, indem er jene bedeutenden Männer um sich versammelte und ihrem Kunstsinn Nahrung gab; vor allem aber dadurch, daß man ihm, als dem Wunder seiner Zeit, der in der Kriegs- wie in der Regierungskunst das Muster war,

99 Spw. 280/281.

auch in Ansehung seines Kunstgeschmacks huldigte, und – daß er zugleich alten Vorurtheilen trotz bot. Nur im Stillen wagten es von jezt an die Frömmlinge, das Theater als eine sündliche Belustigung zu lästern. Doch hätte sich (und hier findet sich wieder eine Gelegenheit zur Bewunderung der behutsam, aber sicher würkenden Vernunft) die Theatermusik schwerlich ohne bedeutenden Kampf mit den alten Ideen, ungeachtet der Autorität Friedrichs, gehoben, wäre sie nicht unter dem Schutz einer fremden, dem Volk unverständlichen Sprache eingeführt und als eine blos königliche Belustigung angesehen worden.

Zu ihrem Schwunge half aber noch ein wichtiger Umstand. Nach der eigentlichen Bestimmung des Theaters bleibt nämlich die Poesie (im weiten und engern Sinne) immer die Hauptsache dabey; die Musik soll nur ihre Gehülfinn sey, und sich weder als Alleinherrscherinn noch |[100] als Sklavinn zeigen. Dazu gehört aber auch, daß die Poesie selbst, nicht (wie heut zu Tage so oft) im tiefen sogar unreinlichen Negligé erscheine, und daß sie ihre gefällige Schwester nicht durch einen holprichten Gang (durch unsonore Worte und unrhythmische Wendungen) zur Trennung reize. Nie hätten also unsre großen Künstler, die zur Ausbildung der angewandten Musik soviel thaten, nie hätten ein Hasse und Graun, trotz ihren Talenten, ihren Kenntnissen und ihrem Fleiße, ihr schönes Ziel erreicht, wären sie nicht durch einen Mann darin unterstüzt worden, der sie durch seine wahrhaft musikalischen Poesien begeisterte, und der noch jezt so einzig in seiner Art dateht. Wer konnte das anders seyn, als ein Italiener? wer anders, als – Metastasio? Beseelt von dem kraftvollen Hauche, den ihm die Ueberreste des schonen Alterthums mittheilten, strömte er diesen eben so erhabnen als freundlichen Geist in seinen unsterblichen Werken aus. Dieser Wohlklang, diese Rundung des Einzelnen wie des Ganzen, diese Haltung der Charaktere, diese Entfernung von Ueppigkeit und Schwulst auf der einen und von langweiliger Nüchternheit auf der andern Seite, kurz, diese innere und äußere gleichsam von selbst singende Poesie, welche uns in da Zeitalter des Euripides versezt, und den Geist des griechischen Dramas (leider nur auf kurze Zeit) aus seiner Verbannung hervor zu rufen scheint, alles dieses mußte denjenigen Komponisten, welche sich mit ächten Kunstsinn daran wagten, gewissermaßen neue Kräfte verleihen, mußte Metastasio zum großen Wohlthäter der deutschen Tonkunst machen.

Jezt stand also die angewandte Musik in Deutschland in ihrer jugendlichen Anmuth da. Ihre beyden Hauptäste, die *Kirchen-* und *Theatermusik*, hatten sich *gleiche Würde* errungen. Ohne sich, wie es, trotz der *wesentlichen* Verschiedenheit beyder[101] in neueren Zeit so oft |[102] geschieht, mit einander zu *vermischen*, gewannen

100 Spw. 281/282.

101 Man erlaube mir hierüber einige, um des Raums willen nur aphoristische, Bemerkungen. – Der *wesentliche* (ästhetische) Unterschied zwischen *Theater-* und *Kirchenmusik* (wovon der *Styl*,

sie doch eine durch die andere nicht wenig. Die Kirchenmusik erhielt mehr innere zweckmäßige Simplizität und äußere Fülle. Die des Theaters, welche sich von jener gleichsam *loslöste*, ward durch die Gründlichkeit, die man von ihr forderte, und durch den ernsten bedeutenden Innhalt ihrer Sujets vor einer allzu großen Ueppigkeit bewahrt. Dies muß man nicht vergessen, wenn man den Arbeiten eines Graun u. a. Gerechtigkeit wiederfahren lassen will. Denn nicht immer urtheilt die Nachwelt gerecht; sie schweift |[103] oft im Lobe oder im Tadel aus. Und dies kann fast nicht anders seyn; denn die *Werke*, worüber sie richtet, bleiben, aber die Umstände, unter denen sie entstanden, gehen vorüber.[104] So war denn auch die Steif-

dessen Formen mehr von der erlangten Ausbildung des Tonmechanismus u. s. w. abhängen, nur eine *Folge* ist) beruht auf der *Verschiedenheit* | [Seitenwechsel]

1) des darzustellenden *Subjekts,*

2) der *Objekte*, worauf die Darstellung sich *bezieht*, und

3) der *Würkung*, welche jede dieser Arten von Musik beabsichtigt.

Zu 1) Das *Subjekt* ist in der Kirchenmusik *generalisirt* – die Kirchenmusik drückt die Empfindungen *aller* dort versammelten Menschen aus, die Theatermusik nur die der *Individuen* auf der Bühne (einzelne und mehrere).

Zu 2) Das *Objekt* der *Kirchenmusik* ist ein *Ideal*, das den Charakter des Unendlichen trägt, (die Gottheit oder ihre Repräsentanten und die Tugend als Annäherung zu jener) – Das Objekt der *Theatermusik* ist der Mensch, wie er ist, nach seinen Eigenschaften, Thaten und Schicksalen; – als Kunstwerk zwar auch ein Ideal, aber nicht so vorgestellt. – Jene schildert den Menschen unabhängiger, diese abhängiger von der Natur. – Beyde beschäftigen sich auch mit dem, was der Mensch *seyn soll*, – die Kirche *unmittelbar*, das Theater *mittelbar*.

Zu 3) Die nächste Tendenz der *Kirchenmusik* ist: die Empfindungen der Theilnehmenden in eine einzige (die *Andacht*) zu conzentriren, die aber eben deshalb, weil sie das Gemüth durch Generalisirung des Subjekts und Idealisirung des Objekts außerordentlich spannt, bald aufhört, Empfindung mit Bewußtseyn – wo sie wirklich vorhanden ist – zu seyn, indem sie entweder den innern Sinn betäubt, oder sich in eine bloße Verstandesoperation (tiefes Nachdenken und Grübeln) verwandelt.

Daher die materielle Stärke, die erschütternde Masse von Tönen – daher die Langsamkeit der Bewegung (d. h. längere Dauer desselben Tons) – daher die künstliche, zum Nachdenken einladende Verwickelung der Töne (Kontrapunkt und Fuge) und die *Versteckung des Rhythmus*, wodurch der Wechsel der Empfindungen verhütet werden soll.

Die *Theatermusik* geht darauf aus, *Mannigfaltigkeit* der Empfindungen hervorzubringen. – Sie hütet sich (und das ist das Wesen der *Illusion*) den verstand auf *Unkosten* der Sinne zu beschäftigen, und wird darinn durch Unterhaltungen für den Sinn des Gesichts u. a. D. unterstüzt. – Hier sind *Melodie* und *Rhythmus* die Hauptsache und weit freyer – beyde in möglichster Mannigfaltigkeit (z. B. Passagen und Ballette u. dgl.) Sie macht trunken ohne zu betäuben, schlägt die Gefühle nicht nieder, sondern regt sie auf. – Das Theater der Griechen hatte mehr *Idealität*, *Energie* und *Poesie* als das unsrige und würkte daher mehr. – Die *Kirchenmusik* ist desto empfänglicher für theatralische Vermischung, je mehr *Anthropomorphismus* (der Charakter aller positiven Religion) in der theoretischen und praktischen Religion statt findet. – Man untersuche nur die katholische und protestantische Kirchenmusik im Ganzen. Mehr hiervon vielleicht bey einer andern Gelegenheit.

102 Spw. 282/283.

103 Spw. 283/284.

104 Die Bestimmungsgründe solcher Urtheile, welche in *uns selbst* liegen – und wovon am Schluß der Abhandlung mehreres – nämlich die Anhänglichkeit am Alten auf der einen und der Reiz

heit der Rhythmik, die Einförmigkeit der melodischen Figuren, die fast beständige unmittelbare Wiederholung derselben, die monotonischen Trommelbässe, welche die Despotie der obligaten Stimmen beförderte, kurz, der ganze eckige, der damaligen Kleidertracht analoge, Zuschnitt in den Arien und Chören – lauter Mängel, die auch der wärmste Verehrer |[105] Grauns und seiner Zeitgenossen von ihren theatralischen Arbeiten nicht wegleugnen dürfte, – nicht sowohl Folge der innern Eingeschränktheit des Künstlers, als vielmehr des herrschenden Geschmacks, dem auch der originellste Geist nur bis zu gewissen Punkten trotz bieten darf. – Außerdem legte Friedrich der Große, dessen Verdienste um die deutsche Tonkunst schon vorhin erwähnt worden, doch auch ihrer innern Ausbildung einige Fesseln an. Er gewann den melodieusen Graun lieb, aber er behandelte ihn wohl nicht konsequent genug, indem er von dem sanften Manne Darstellungen heroischer Charaktere und Szenen verlangte. Die Oper sollte bekanntlich ein Mittel zur Beförderung des militärischen Geistes seyn, zu dem schon Friedrich Wilhelm der 1ste den Grund gelegt hatte. Daher drehte sich alles um diesen Gegenstand und Graun mußte sich nach dem Willen des Königs bequemen. Daß er wahrscheinlich anders gearbeitet und dadurch der deutschen Tonkunst, auf die er so mächtig würkte, eine andere Richtung gegeben, zeigt uns dasjenige seiner Werke, welches alle andern überlebt, d. h. noch jezt, trotz den Veränderungen des Geschmacks, immer mit Theilnahme gehört wird, nämlich sein *Tod Jesu*. Jeder wahrhaft große, aber viel unter fremden Einfluß arbeitende Künstler sucht der Nachwelt ein oder ein Paar Werke zu überliefern, worin er so frey als möglich die ganze Kraft seines Geistes und seiner errungenen Kunstbildung konzentriren darf. Begeistert durch die süße Ahndung, daß diese Werke die Wurzel seines Ruhms seyn werden, welche nicht loszureissen ist, wenn auch die |[106] übrigen Zweige verdorren, weiht er ihnen die größte Anstrengung und – erreicht sein Ziel[107]. So auch mit Graun. In seinen Opern folgte er dem einseitigen Geschmack seines Königs und war nachgiebiger als Mozart[108], allein von seiner Passion war er versichert, daß der König sich wenig oder gar nicht darum bekümmere, weil das Sujet und die Sprache von seinem Ge-

der Neuheit auf der andern Seite, u. a. mögen hier nicht mit in Anschlag kommen.

105 Spw. 284/285.

106 Spw. 285/286

107 Wie schön stände es nicht um die Kunst! zu welchem hohen, vielleicht schon verdoppelten Grade der Ausbildung hätte sie sich nicht emporgeschwungen, wären nicht gewöhnlich die *originellsten freyesten* Produkte der Künstler auch ihre *ersten*, wo sie in die Geheimnisse der Kunst noch nicht ganz eingeweiht sind! – Verwundet durch den Stachel der Kritik, welcher sie Blößen gaben, oder trunken von dem Weihrauch, den man ihnen streute, oder auch gedrängt von häufigen Aufträgen u. s. w., begeben sie sich bald auf die Heerstraße, und arbeiten weniger für die Kunst als für das Volk. – Nur *die* verdienen (und erhalten) *stete* Bewunderung, welche ihre Eigenthümlichkeit bis zum Zeitpunkt ihrer höchsten Kunstbildung aufzubewahren wußten.

108 Man erinnere sich der treffenden Antwort, die Mozart, dem Kaiser Joseph über den Vorwurf der vielen Noten gab.

schmack zu sehr sich entfernten. Dazu kam Grauns Hang zur Religiosität und das wirklich poetische, trotz seiner Fehler, noch fast einzige *musikalische* Gedicht, was wir Deutsche haben. Kein Wunder, wenn er so ganz *con amore* daran arbeitete und wenn daraus ein bleibendes Nationalwerk (wie es neulich jemand mit Recht nannte) entstand. –

(Die Fortsetzung folgt)[109]

Während nun die *angewandte* Tonkunst durch Hasse und Graun[110] eine so anmuthige Gestalt bekam, erlitt auch die *reine* Musik eine bedeutende Veränderung. Bisher war ein künstlicher Gang der Harmonie das einzige gewesen, was man an Produkten der Art schätzte. Ihre Formen waren, noch mehr als die der angewandten, durchaus nur *rhetorisch*, nicht *poetisch*. Konzerte, Sonaten, Toccaten, Präludien und sogenannte Phantasien sogar, alles trug diesen ängstlichen Charakter. Wenn das Thema nur eine Melodie enthielt, die sich nöthigenfalls in zehnfachen Umkehrungen produziren konnte, so bekümmerte man sich nicht weiter darum, ob damit auch etwas gesagt werden sollte. Das *Ideale*, welches die *reine* Musik ihrer Natur nach mehr in ihrer Gewalt hat, als die angewandte, und dessen *Andeutung* ihren größten Reiz ausmacht, lag vollends außer dem Gesichtskreise der Komponisten, die nur rechneten, indem sie schrieben. Kurz, dies frostige Tonspiel war ohne Geist und Leben. Allein die Einimpfung des italienischen Gesanges in Deutschland blieb auch in Absicht auf bloße Instrumental-Kompositionen nicht ohne Würkung. Die allgemeiner wer-|dende[111] Liebhaberey zur Musik hielt sich, wie überall, an schöne Melodien. Doch konnte nicht jedermann singen und besonders nicht italienische Arien vortragen. Aber das Spielen ging eher. Man fühlte also das Bedürfnis, auch für das Klavier u. dgl. angenehm d. h. ins Ohr fallend, zu setzen. In der Privatmusik sowohl wie in Konzerten trat nun an die Stelle der kontrapunktisch gearbeiteten Sätze der Theaterstyl–Chöre u. dgl. etwa ausgenommen. Doch gab man jenen nicht ganz auf, sondern suchte ihn mit diesem zu vereinigen, woraus der *Kammerstyl* entstand, den die strengen Grammatiker und Kirchenkomponisten spottweise die *galante* Schreibart nannten. Dabey mußten natürlicherweise manche alten Regeln öfter verlezt werden, und weil dies selbst bedeutende Männer thaten, so ward schon damals der Grund zu dem Unwesen gelegt, das in den neuesten Zeiten so überhand genommen hat; zu dem Wahne nämlich: daß man überhaupt des Studi-

109 [Folgt:] Den 28ten Ianuar No. 18. 1801.

110 Ich nenne, wie schon erinnert, nur die *Heerführer*, denn die übrigen zum Theil verdienstvollen Männer traten entweder in die Fußstapfen jener oder würkten für die Kunst im *Ganzen*, wovon hier nur die Rede ist, nicht so viel. Hoffentlich wird man bey Beurtheilung dieses Aufsatzes nicht vergessen, daß ich eine skizzirte Geschichte der *Kunst*, aber nicht der *Künstler* schreiben wollte, und der leztern *nur um* der erstern willen erwähnte.

111 Spw. 297/298.

ums der Regeln entbehren und seine Einfälle hinschreiben könne, wenn sie nur nicht widrig klangen. – Diese Verpflanzung des Theaterstyls in die reine Tonkunst bewürkte nun eine große Leere und Einförmigkeit in den begleitenden Stimmen. Wie dort (auf dem Theater) der Gesang allein herrschte und – wenigstens damals – herrschen mußte: so machte an es hier mit einem obligaten Instrument oder auf dem Klavier mit der rechten Hand. Wie dort rollende Passagen an die Tagesordnung kamen, so beschatteten sie allmählig auch hier und zwar |[112] noch mehr den edlen Gesang, so daß z. B. Franz Benda's Kunst in seinem Adagio noch beynahe jezt mit weniger Ausnahme[113] unter die Dinge zu gehören scheint, welche, wie die Glasmahlerey, verlohren gegangen sind. Mit diesem Uebergange der reinen Musik aus der harmonischen Künstlichkeit in die blos melodische Leerheit hätte man also in der That mehr verlohren als gewonnen, weil die Veränderung durch eine unpassende Anwendung und Nachahmung des Theaterstyls und nicht durch innere allmählige Ausbildung geschah, wäre nicht glücklicherweise ein Mann in Deutschland aufgestanden, der die Zügel der matt werdenden Tonkunst faßte, der mit tiefem Studium Originalität verband und für die reine Musik eine Bahn eröffnete, die man sonst kaum geahndet hatte. Wie Ossian griff er in die Saiten und das leere Geklingel – verstummte zwar nicht, aber es wich vor seiner magischen Kraft, so lange diese würken konnte. Zu einem solchen Aufschwunge der reinen Musik bedurfte es schlechterdings der vorzüglichen Kultur eines Instruments, das nicht blos Melodien, sondern auch Harmonien darstellen kann, und zwar so, daß ein Einziger dabei alles in seiner Gewalt habe, was zum *innern* Tonmechanismus gehört. Dies war vor Alters die Orgel, in neuern Zeiten, das *Klavier*. Jene hat vor diesem die kolossale erschütternde Kraft und das Anhalten der Töne, dieses aber vor jenem die feine Nüanzirung beym Nachbilden solcher Empfindungen und Ideen voraus, welche mehr aus dem Menschen selbst kommen, als ihm aufgedrungen werden. Jene ist für das Erhabne, dieses nur für das Schöne und Zarte bestimmt. Doch genug. Karl Philipp Emanuel Bach, seines großen Vaters würdig, erregte durch seine Kompositionen für's Klavier eine Aufmerksamkeit unter allen Kennern und Halbkennern, die sich bey jenen bald in Enthusiasmus verwandelte, weil sie die Neuheit und Kühnheit seiner Wendungen, die leichte Handhabung des Rhythmus und die schöne Vereinigung edler Melodien mit |[114] der kräftigsten Harmonie bewunderten. Sie freuten sich, daß er dem harmonieleeren theatermäßigen Geleyere, was in Sonaten u. dgl. zu herrschen anfing, Einhalt thun, und die Erlernung der Musik durch die Anstrengung, welche der Vortrag seiner Werke erforderte, vor dem Hinabsinken zu einer blos das Ohr kitzelnden Tändeley bewahren wollte. Die Halbkenner folgten, wie gewöhnlich, dem Urtheile jener. Sie

112 Spw. 298/299.
113 Worunter wohl Hr. K. M. Haak in Berlin eine der vorzüglichsten ist.
114 Spw. 299/300.

fanden heimlich keinen Geschmack an Bachs Werken, weil sie ihnen zu dunkel und schwer vorkamen; aber der Reiz der Neuheit und die Eitelkeit, nicht zurückblieben zu wollen, nöthigten sie, sich dran zu wagen. Beyde verfehlten den Gesichtspunkt, woraus man Bach hätte ansehen sollen. Die Kenner, indem sie in ihm nur den kraftvollen und kühnen Harmonisten schätzten; die Halbkenner, indem sie glaubten, daß seine Größe nur in den Schwierigkeiten läge, welche die Darstellung seiner Werke verursache. – Nein, Bach sezte nicht mit Fleiß dunkel und schwer, sondern diese Eigenschaften waren eine natürliche Folge seines Ideenganges, worinn ihm der mechanische (blos rechnende) eben so wenig, als der nur sinnliche Ergötzung suchende Musiker folgen konnte. In ihm regte sich nirgend eine *ästhetische* d. h. aus Begriff und Empfindung zusammengesezte, Idee, welche sich nicht in Worten ausdrücken läßt, ob sie gleich *nahe* an die *bestimmte* Empfindung streift, welche uns der Gesang darstellen kann, und wovon sie gleichsam das Urbild ist. Diese trug er auf sein Klavier (oder in Noten) über, indem seine innige Vertrautheit mit der Tonmechanik ihm die nöthigen Formen dazu fast von selbst zuführte. Da ihn nun sein *Dichtergeist* von gemeinen Ideen zurückhielt, wenn er frey komponiren durfte, so konnte es nicht fehlen, daß diejenigen, deren Geist dem seinigen nicht verwandt war, ihn nicht verstanden, und nur nach wiederhohlter Uebung kaum ahndeten, was für ein Gedankenreichthum darin verborgen wäre. Bach war ein andrer Klopstock, der Töne *statt* Worte ge-|brauchte[115]. Ist es die Schuld des Odendichters, wenn seine lyrischen Schwünge dem rohen Haufen Nonsens zu seyn scheinen? – So mußten auch Bachs Dithyramben, d. h. seine Phantasien und Klaviersonaten (denn nur von diesen gilt das bisher gesagte, obgleich er in keinen seiner Werke seine eigenthümliche Kraft verleugnet) die meisten Musikliebhaber eher schrecken als einladen. Doch dies wiegt sein hohes Verdienst nicht auf; es erhöht es vielmehr, nämlich, daß er zeigte: die reine Musik sey nicht bloße Hülle für die angewandte, oder von dieser abstrahirt, sondern könne für sich allein große Zwecke erreichen. Sie haben nicht nöthig, sich als bloßes Sinnen- oder Verstandesspiel prosaisch oder höchstens rhetorisch herumzudrehen, sondern vermöchte sich zur *Poesie* zu erheben, die um desto reiner sey, je weniger sie durch Worte, (die immer Nebenbegriffe enthalten) in die Region des gemeinen Sinnes hinabgezogen würde. Allein hier zeigt sich nun eine Merkwürdigkeit. Einem solchen Manne, einem so poetischen Musiker, sollte man denken, müßte die Komposition der Gesangstücke ganz vorzüglich gerathen; – und doch war dies nicht der Fall. Einzelne originelle Schönheiten ausgenommen, hätten diese schwerlich seinen großen Ruhm befestigt, der sich eigentlich nur, wie gesagt, auf seine *Sonaten* und *Phantasien* gründet – (denn auch seine Konzerte sind, ungeachtet mehrerer schönen Solosätze, doch damit nicht zu vergleichen. Kenner haben daran unter andern eine gewisse Trockenheit und Leere im Akkompagnement gerügt,

115 Spw. 300/301.

welches freylich zum Theil mit der damaligen Sitte und der noch nicht genugsamen Kultur der Instrumente u. s. w. entschuldigt werden möchte) – Wie läßt sich nun jenes erklären? Mich dünkt aus folgendem. In seinen Sonaten und Phantasien gingen seine Ideen *unmittelbar* auf das Klavier, ohne sich an andere anschmiegen zu dürfen. Zur Komposition des Gesanges aber gehört |[116] eine Geschmeidigkeit des Geistes, welche eine gewisse Selbstverleugnung fordert, indem sie sich in den Ideengang des Dichters ganz hineindenkt und ihn nie verläßt[117]. Diese Eigenschaft fehlte unserm Bach, und mußte ihm fehlen; denn er war zu selbstständig, zu originell, zu poetisch, um einen Text mit Glück zu komponiren, auch kannte oder gebrauchte er den Kunstgriff der neueren Zeit noch nicht, schlechte Texte zu wählen, die eben durch ihre Schlechtheit seinen Ideen keine Fesseln anlegten. – Indessen waren die erwähnten Vorzüge Bachs es noch nicht alle, womit er sich ein so großes Verdienst um die deutsche Tonkunst erwarb. – Wie Michel Angelo Buonarotti als Baumeister, Bildhauer und Mahler glänzte, so unser Bach nicht nur als Komponist und Klavierspieler, sondern auch als – *Theoretiker*. – Und nun ist es Zeit, etwas von dem Zustande der Theorie der Musik in Deutschland während des vorigen Jahrhunderts zu sagen, da die bedeutendsten Männer in diesem Fache mehrentheils in dieser zweyten Periode lebten und würkten.

Gründliche Theorien sind ein sicherer Maaßstab für die Ausbildung der Kunst, ob es gleich schon früher an *Versuchen* der Art nicht fehlt. Deutschland erfuhr dies leztere schon im 16ten und 17ten Jahrhundert, wenn man die einseitigen scholastischen Untersuchungen der Tonleitern und des Kirchengesanges so nennen will. Allein zu einer *gründlichen* Theorie gehört: daß sie auf *festen* Principien beruhe, und daß sie ohne bedeutende Lücken, mithin weitumfassend sey, aber dabey doch nicht die Grenzen ihres Gebiets überschreite. Außerdem giebt es für jede schöne Kunst eine *doppelte* Theorie: 1) eine *mechanische*, d. h. die, welche ihren Mechanismus betrift und für den *praktischen* Künstler, die Kenntniß der Handgriffe abgerechnet, mehr *negativ* als positiv ist, d. h. ihn *nur* zur Vermeidung mechanischer |[118] Fehler geschickt macht; 2) eine *ästhetische*, welche jene voraussezt, und sich mit den eigentlichen *Kunstzwecken philosophisch* beschäftigt[119]. So lange nun noch das Tonsystem selbst in großer Gährung war, so lange konnte es auch keine vollständige Theorie davon geben. Erst I. S. Bach endete diese Gährung. Bis dahin behalf man sich mit einzelnen Bemerkungen, welche, trotz ihrer systematischen Form, doch auf den Namen einer Theorie (nach obigen Begriff) nicht Anspruch

116 Spw. 301/302.

117 Daher giebt es selten *große* Instrumentalkomponisten, die es eben so für den Gesang wären, und umgekehrt. Nur Mozart kann, wenn man es nicht *ganz* genau nimmt, für eine bedeutende Ausnahme gelten. – Doch davon in der Folge mehr. –

118 Spw. 302/303.

119 In den *bildenden* Künsten ist diese Trennung nicht so nothwendig, wie in der *Tonkunst*, weil in *dieser* der Mechanismus allein so groß ist, daß er ein immerwährendes Studium verlangt.

manche durften. Auch konnte es nicht fehlen, daß man darin nicht beyde Arten von Theorie vermischte, und in dieser Vermischung lag ein vorzüglicher Grund zu der oft wiederholten Klage: daß die Principien der Musik so schwankend wären. – So gab es also in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts keine *eigentliche* Theorie der Musik in Deutschland. Denn die dahin einschlagenden Werke des fast übermenschlichen Polygraphen Matheson enthalten zwar sehr viele schöne, originelle und scharfsinnige Bemerkungen; aber sie sind zu fragmentarisch, zu polemisch, und mit zu vielem (obgleich oft treffenden und naiven) Witze überladen, dabey, nach dem Geschmacke seines Zeitalters, zu spielend und mikrologisch, so, daß man ihnen |[120] das bunte Gedränge der großen Masse von Ideen gleich ansieht, welches sich in dem Kopfe ihres schnell schreibenden Urhebers befand. – Erst Kirnberger, Marpurg und C. P. E. Bach beschenkten Deutschland mit Theorien der Musik und zwar natürlicherweise von der ersteren Art, wodurch sie denen von der zweyten, welche uns hoffentlich das neue Jahrhundert liefern wird, den Weg bahnten. Ihre Werke haben noch bis jezt (zum Beweise ihrer Vortrefflichkeit) gesetzliches Ansehen. Alle nachfolgenden Theoretiker und Praktiker stützen sich auf sie, mit (wirklicher oder scheinbarer) Ausnahme eines Einzigen, dessen System jedoch *bis jezt* noch nicht *großen* Eingang gefunden hat[121].

Die beyden ersten (Marpurg und Kirnberger) machten durch ihre Schriften Berlin zum Hauptsitz der theoretischen Musik und der musikalischen Kritik. Selbst ihre bittern Fehden untereinander waren zwar nicht ehrenvoll für ihren Charakter, aber um desto heilsamer für die Kunst. Sie nöthigten beyde Theile zur An-

120 Spw. 303/304.

121 Es ziemt sich für den Verf. dieses Aufsatzes nicht, über einen noch lebenden, berühmten und in gar mancher Hinsicht (unter andern um den Orgelmechanismus) ganz unstreitig verdienten Mann etwas zu sagen, was noch nicht auf die Urtheile *aller* bedeutender Kritiker gegründet ist, und was ihm mithin – als *eignes* Urtheil – den Vorwurf der Anmaaßung zuziehen müßte. Er kann und will nur erwähnen, wie die Sachen bis jezt stehen.

Die Revolution, welche Hr. Abt Vogler in der Musik beabsichtigt, scheint mit der Browneschen Theorie in der Medizin ein ähnliches Schicksal zu erleben. Sie hat Freunde und hat Widersacher. *Jene* glauben, »daß dadurch eine heilsame Verdrängung aller steifen, unnützen, pedantischen Regeln (wie sie sie nennen) geschehen könne, daß mehr Energie und Simplizität in den Kirchen-, mehr Würde in den Theaterstyl und mehr Glanz in die reine Musik gebracht werden solle. *Diese* meynen: das, was in der neuen Theorie haltbar und gut wäre, sey, trotz den Invectiven gegen Bach u. a. – nichts neues, und mitunter nur anders ausgedrückt. Die übrigen Lehren und seyn sollenden Verbesserungen (wie diese sich ausdrücken, stritten oft gegen die natürlichsten allgemein gültigen Grundsätze; wären die Früchte der bey einem excentrischen Kopfe (der keinen neben und noch weniger über sich leiden mag) gewöhnlichen Paradoxiensucht, und ihr Urheber suche sich vergebens durch den Vorwand gegen die Kritik zu schützen; daß man ihn nicht verstehe. Von seinen Kompositionen weniger, mehr aber von seinem Spiel, gälte fast eben das. Lezteres sey mehr blenden als gründlich, außerdem auch nach der aufgestellten Theorie nicht konsequent u. dgl. m.«

Wer nun hierbey Recht hat, wird zuverlässig im neuen Jahrhundert und vielleicht bald entschieden.

strengung und tiefern Erforschung der schwierigen Materien, obgleich nicht zu leugnen ist, daß mitunter bloße Rechthaberey und Anhänglichkeit an vorgefaßte Meinungen (die dem Kritiker am mei-|sten[122] fremde seyn sollten) ihren Scharfsinn an Kleinigkeiten fesselten. Hiervon abgesehen, leisteten jene Fehden, besonders angehenden Künstlern, den großen Dienst, daß diese nicht wie gewöhnlich, so leicht auf die Worte des Lehrers schworen, sondern zur eignen Prüfung veranlaßt wurden. – Indessen trug doch Kirnberger, ob er schon im Vergleich mit Marpurg nur wenig schrieb, zulezt den Sieg davon, d. h. er behielt das meiste Ansehen als Theoretiker; und dies gieng sehr natürlich zu. Marpurg, der Kirnbergern an Geistesbildung weit überlegen war, begnügte sich nicht mit Entwickelung des mechanischen Theils der Musik; er *streifte* auch in ihre ästhetische Theorie, wofür die Kunst damals noch nicht reif genug war. Auch ihn drängte, wie Matheson, obgleich geordneter als bey diesem, eine große Masse von Kunstideen, welche sich oft nur in fragmentarische Darstellungen ergoß. Seine klassische Abhandlung über die Fuge und vielleicht ein Paar andre Schriften ausgenommen, fehlt seinen Werken, so viel Treffliches und Lehrreiches sie auch enthalten, doch das Gepräge der Vollendung, woran ihn auch seine übrigen Geschäfte hinderten. Dabey verrieth er zu viel Vorliebe für die französische Theorie, die er mit allen ihren Vorzügen und – Mängeln, doch sehr gedrängt, wieder gab, und die mit den praktischen Lehren eines I. S. Bach, woran die Deutschen hiengen, nicht genau übereinstimmte. – Kirnberger hingegen schränkte sich blos auf den innern Mechanismus der Tonkunst ein, der noch immer die Hauptsache für |[123] die Deutschen blieb. Hierdurch ward es ihn leichter in sein System eine Einheit, eine Konsequenz und eine Vollendung zu bringen, welche zur Stiftung einer Schule nothwendig ist. Er folgte ganz den Grundsätzen seines großen Lehrers I. S. Bach, und da er fühlte, daß er des Styls nicht mächtig wäre, so schloß er sich – fein genug – an große Männer an, die ihm zur Ordnung, zur lichtvollen Darstellung seiner Ideen und zur Erschöpfung der Gegenstände seines Nachdenkens treulich halfen, an Sulzer, Lambert, u. a. Allen diesen Umständen haben wir das wichtige Werk: »*Ueber die Kunst des reinen Satzes*« zu verdanken, das um der erwähnten Eigenschaften, besonders um seiner Konsequenz und Klarheit willen, alles Aehnliche übertrift, ja, vielleicht noch lange übertreffen wird, und dessen Studium kein *reeller* neuerer Komponist entbehren darf.

Was nun diese beyden Männer (Marpurg und Kirnberger) und hier und da noch einige andre für die auf Wissenschaft gegründete Theorie der Tonkunst vollbrachten[124], das that C. P. E. Bach für die Praxis des Klaviers. Da dieses Instru-

122 Spw. 304/305.
123 Spw. 305/306.
124 Alle *praktischen* Kenntnisse des Menschen lassen sich, *subjectiv* genommen, in drey Klassen

ment, wie schon errinnert, in jenen Zeiten zur Hauptstütze der reinen Musik diente, so erwarb er sich ein großes Verdienst durch seine Anweisung es richtig zu behandeln, in seinem: »*Versuche über die wahre Art das Klavier zu spielen*.« — Vor allen Dingen bemühte er sich, die bis dahin noch schwankende Lehre von der Fingersetzung in's Reine zu bringen. Er folgte |[125] darin seinem Vater, den seine eigne Werke gezwungen hatten, den Schwierigkeiten ihrer Ausführung dadurch zu begegnen, daß er die bequemste und sicherste, mithin auch natürlichste Applikatur ausfindig machte. Aber noch blieb diese ein Geheimnis der Schule; erst C. P. E. Bach verbreitete sie allgemein. Auch er fühlte, daß seine Werke, die sich von dem damaligen Schlendrian des in die reine Musik verpflanzten Theaterstyls weit entfernten, nicht gemeine Kräfte erforderten, wenn sie nicht verunstaltet werden sollen. Der Fülle und Zartheit seiner Ideen sich bewußt, mußte er mit Recht fürchten, daß sie nur von sehr wenigen außer ihm treu verdollmetscht würden. Um diese Bemühungen indessen so viel als möglich zu erleichtern, suchte er durch seine Lehre von der Fingersetzung wenigstens den mechanischen Hindernissen zu begegnen, und bahnte dadurch zugleich den Weg zu einer größere und dabey *soliden* Fertigkeit, die nicht in Seiltänzerkünsten, sondern in der Kraft besteht, jede spielbare Tonreihe in der möglichsten Vollkommenheit so darzustellen, wie ihr Urheber sie sich gedacht hat. Allein er ging noch weiter. Der Wunsch, die feine Nüanzirung seines Ausdrucks nicht durch einen matten, steifen, oder umgekehrt, durch einen verschnörkelten Vortrag verwischen zu lassen, erzeugte die schönen Bemerkungen über den Vortrag und die Manieren, so wie seine Lehre vom Akkompagnement den Grammatiker und zugleich den Mann von ästhetischem Gefühl verrieth. Auch hierdurch (durch das Kapitel über die Manieren) wollte er einen *sprechenden* Vortrag überhaupt befördern. Doch blieb es nur ein sehr kleines Häuflein ächter Künstler, die ihn hierin *treu* folgten. Die meisten wurden durch die gurgelnde und laufende Manier des Theatergesanges, durch die Sucht zu brilliren d. h. mit ihrer nichts sagenden Geläufigkeit den großen Haufen in Erstaunen zu setzen,

theilen. Sie sind entweder *Handwerk* oder *Kunst* oder *Wissenschaft*. Der bloße *Handwerker* (im weitesten Sinne) weiß, *als solcher*, nichts mehr als die praktischen Handgriffe zur Hervorbringung eines Werks, und was er thut, ist mehr die Frucht einer blos mechanischen Uebung und blinden Nachahmung (der Routine) als des eignen Nachdenkens. Es giebt dergleichen bekanntlich in der Musik eben so, wie in der Theologie und Jurisprudenz, u. a. D. – Zum *Künstler* erhebt er sich, je mehr er mit den *Regeln* bekannt ist, worauf seine Arbeiten beruhen (mit der Theorie) und wohl gemerkt, je mehr diese Kenntniß der Regeln in seinem Verstande *Zusammenhang* hat. – Die *Wissenschaft* beschäftigt sich mit den *Gründen* der menschlichen Erkenntniß – also hier *für* die Praxis – mit den *Gründen der Regeln*, welche (sc. die Gründe) aus den eigentlichen Wissenschaften (der Mathematik und Philosophie, die sich neuerdings um den Rang als Wissenschaften streiten) hergenommen werden. – Von jenen drey Stufen sind für dieselbe Gattung von Werken bald eine, bald zwey, bald alle drey in Einem Kopfe anzutreffen. – Welche Resultate sich daraus, besonders für die *Kritik*, ergeben, brauche ich nicht anzumerken.

125 Spw. 306/307.

zu einer schlechten Anwendung und Uebertreibung dieser Auszierungen verleitet und die nachmalige Oberflächlichkeit beym Erlernen der Musik verdarb vollends das Gute, was Bach beabsichtigte. Dem sey wie ihm wolle, so bewürkte doch dieser für die |[126] Kunst bedauernswerthe Erfolg so viel, daß Bach um desto mehr einzig dastand. Ja, er und sein Vater ragten über die meisten Tonkünstler ihrer Zeit (in Absicht auf *reine* Musik) wie ein Paar wolkenhohe Berge über kleine Hügel empor. Sie trugen gleichsam den Tonhimmel auf ihren Schultern; und noch immerfort giebt es keine *ernstliche* Wallfahrt zu ihren Heiligthümern, wo man nicht mit einer reichen Ausbeute für seine Kunstkenntnisse nach Hause zurückkehren könnte.

(Die Fortsetzung folgt)[127]

Bis hierher ist es ziemlich leicht, den Gang der Ausbildung, den die deutsche Tonkunst im vorigen Jahrhundert genommen hat, zu übersehen. Dieser blieb noch immer mehr in den höheren Regionen. Ernst, bedächtlich, edel und gefüh[l]voll schritt sie einher und unter ihren wenigen Führern zählte sie lauter Männer von seltener Kraft. Groß und strenge waren noch mehrentheils die Forderungen der Eingeweihten an die Kunstnovizen. Nur entschiedenen Kennern verstattete man (neben der Stimme gebildeter Mäzenaten) ein kritisches Urtheil; die andern sprachen ihnen nach. An der innigen Theilnahme der angewandten Tonkunst ward das Volk durch die Künstlichkeit der Kirchenmusik und durch die italienische Sprache auf dem Theater gehindert. Konzerte und Privatmusiken waren noch selten. Der Mittelstand hatte noch zu wenig Bildung, und die Tanzmusik war entweder zu roh, zu unharmonisch und unmelodisch, oder hatte eine zu schwerfällig Rhythmik. Sie blieb mithin in einem eben so weiten Abstande von der edlen höheren Tonkunst, als die politische Kluft zwischen den Ständen damals groß war. Auch hielt das Vorurtheil: die Musik außer der Kirche sey etwas Unnützes oder gar Sündliches, noch manche ehrbar seyn wollende Väter und Mütter zurück, sie ihre Kinder lernen zu lassen. – Allein nun kam der Zeitpunkt, wo die Musik nicht mehr als eine Treibhauspflanze gezogen, sondern auch unter die übrigen Früchte |[128] Zum Lebensgenuß versezt und vertheilt werden sollte. Friedrich der 2te verbreitete durch sein Beyspiel und Ansehen den Saamen der Aufklärung schnell und weit. Die gefälligen *Theatermelodien* drangen hier und da selbst in entlegene kleine Oerter. Die *Kirchenmusik* ward, die bloßen Orgelstücke etwa ausgenommen, auch einfacher, melodiöser und für das Volk durch den Gebrauch mehrerer Instrumente glänzender. Die *Oratorien* wurden allmählig zu Mitteldingen zwischen Theater- und Kirchenmusik und halfen dadurch nicht wenig zum Sturz des Vorurtheils ge-

126 Spw. 307/308.
127 [Folgt:] Den 4ten Februar No. 19. 1801.
128 Spw. 321/322.

gen die außerkirchliche Tonkunst. Vor allem aber drängte sie sich durch die Nachahmung des lieblichen einschmeichelnden Theaterstyls in der bloßen Instrumentalmusik, welche die Ausübung dieser so leicht machte, und wodurch auch die gewöhnliche *Tanzmusik* an Lebhaftigkeit und Sangbarkeit gewann, den Ohren des *Volks* auf. Nun entwickelten sich immer mehr die natürlichen Anlagen zur Tonkunst, welche in gewissen Provinzen Deutschlands (besonders in *Sachsen*, *Böhmen*, *Schlesien* und *Schwaben*) so allgemein sind. Allein von diesem Zeitpunkt an wird es auch immer schwerer, ja fast unmöglich, den neuen Gang der Tonkunst in Deutschland mit Einem Blick zusammen zu fassen. Um alles dahin gehörige zu erschöpfen, müßte man die Fort- oder Rückschritte der Kunst in jeder Provinz besonders betrachten, und hätte am Ende doch Mühe, ein Resultat für das Ganze zu ziehen, vielleicht auch schon aus dem Grunde, weil die einzelnen germanischen Völker sich, besonders seit *der* Zeit, in Ansehung der Kultur, der Sitten und des Geschmacks immer mehr von einander trennten. Zu dem allen gehörte nicht eine skizzirte Schilderung wie diese, sondern ein dickes, dickes Buch. Es bleibt mithin nichts |[129] weiter übrig, als diejenigen Veränderung der Tonkunst zu betrachten, woran, wo nicht alle, doch sehr viele Provinzen Deutschlands und zwar diejenigen Theil nahmen, welche in dem Rufe einer vorzüglichen Geisteskultur standen, und von *den* Künstlern zu sprechen, deren Werke hierauf den meisten Einfluß hatten.

Hier zeigt sich nun sogleich ein auffallender Wechsel der *äußern* Gestalt, unter der die Tonkunst fortschritt. Im Anfange des Jahrhunderts war die *Kirchenmusik* das wichtigste, wofür man arbeitete. Späterhin mußte sie der *Theatermusik* gleichen Rang zugestehen. Die *reine* (oder wenn man lieber will, bloße Instrumental-) Musik ähnelte erst mehr dem Kirchenstyl, und war nur Nebensache. Aber als diese dem melodiösen Theaterstyl folgte, als sie mehr für die Sinne und das Herz wie für den Verstand bearbeitet ward, als die Liebhaberey zur Musik sich überall verbreitete, kurz, als die vorhin erwähnten Ursachen der Veränderung des Geschmacks und der Sitten eintraten, da fing auch die Kirchenmusik an zu wanken, da bleiben die vorzüglichsten Hebel der Tonkunst das *Theater* und das *Konzert*. Im *katholischen* Deutschlande wurden zwar Kirchenstücke genug gegeben; aber fast alle Missen, Kyrie's, Miserere's u. s. w. erhielten eine so theatralische Form, daß beynahe nur der Ort und der Text einen Unterschied zwischen diesen Aufführungen und einer Oper oder einem Konzert machten. Im *protestantischen* Deutschlande fing der Eifer für äußere Religiosität immer mehr an zu erkalten. Hierzu kam die wenige Aufmunterung, die kärgliche, den täglichen Bedürfnissen nicht mehr wie sonst angemessene Besoldung der Kantoren und Organisten, die sich nur durch Privat-Unterricht oder durch Theilnahme an Konzerten forthelfen konnten. Wer sollte da noch Lust haben, mit Ernst für die Kirche zu schreiben? wer sich der verachteten

129 Spw. 322/323.

Singechöre, die man fast nur aus Gewohnheit beybehielt, annehmen? und welcher geschickte Musiker von Profession und wahrer Ehr- und Kunstliebe wählte bey solchen Umständen, statt des Kirchendienstes, nicht lieber das Theater oder die Kapelle, wo er |[130] zwar wegen der immer größeren Konkurrenz auch nicht sonderlich, aber doch besser bezahlt und oft mehr geehrt ward, als bey jenem? – Wahrlich, es gehörte ein seltener reger Kunstsinn dazu, wenn Männer wie Hiller, Rolle u. a., für die Pflegelose sorgten, und theils den Chorgesang noch zu erhalten suchten, theils die Kirchenmusik durch ein *edles* Anschmiegen an den Theaterstyl vor dem sonst noch schnelleren Sinken ihres Kredits bewahren wollten.

Dagegen fanden die *Konzerte* und das *Schauspiel* einen desto größeren Enthusiasmus. Die Instrumentalmusik löste sich vom Gesange immer mehr ab, und erhielt einen größeren Umfang durch die allmählige Kultur der *Blasinstrumente*, die man sonst nur zur *Verstärkung* des Ausdrucks gebraucht hatte. *Virtuosen* und *Dilettanten* regten sich in Menge und forderten eine größere Mannigfaltigkeit der Stücke, womit man sich und das Publikum unterhalten wollte, als Sonaten, Duette, Trios, Quartette, Konzerte, Symphonien u. dgl. m. Da indessen die meisten Kompositionen der Art noch immer den *wirklichen* Gesang vermissen ließen, so suchte man diesen Mangel durch *Fertigkeit* zu ersetzen und erregte dadurch eine größere Schnelligkeit der *Tempo's*, legte aber auch hiermit den Grund zu dem nachmaligen Verschwinden des simpeln bedeutenden Vortrags und des kraftvollen edlen Gesanges.

Indessen fehlten doch, um die Tonkunst mehr zu einem Eigenthum des Volks zu machen, zwey Dinge, nämlich die leichte wohlfeilere Verbreitung der Musikalien und die Benutzung der Theatermusik zu geschmackvollen Darstellung *deutscher* Sitten und in *deutscher* Sprache. Auch dies geschah. *Leipzig*, das schon einen I. S. Bach unter seinen Mitbürgern zählte, hatte das Glück, auch diejenigen Männer bey sich zu beherbergen, welche sich jenes Verdienst erwarben. Ioh. Gottlob Emanuel Breitkopf legte durch seine Handlung und durch seinen neuen Notendruck, dem seine Nachkommen immer mehr Vollkommenheit zu geben strebten, den Grund zu einer schnelleren Beförderung neuer Musikwerke, die verhältnismäßig der |[131] Tonkunst eben den Dienst leistete, als die Buchdruckerkunst den Wissenschaften nützlich war. Die Hinsicht auf den Ort, wo diese Blätter erscheinen verbietet es, mehr davon zu sagen. Das Publikum hat durch seine immer vergrößerte Theilnahme darüber gerichtet.

Allein die merkwürdigste Veränderung in dieser Zwischenzeit, welche so ganz in die zunehmende Kultur des Mittelstandes und dessen nunmehrige Empfänglich-

130 Spw. 323/324.
131 Spw. 324/325.

keit für bessere Musik eingriff, welche mithin auch am meisten dazu beytrug, daß die Tonkunst aus der Region der tiefer Eingeweihten und der Vornehmen in die des Volks hinabgeführt und gleichsam zu einem *Gemeingut* wurde, diese Veränderung ward durch I. A. Hiller vorzüglich bewürkt. Von der gründlichen musikalischen Gelehrsamkeit dieses Mannes, von seinen Arbeiten für die Kirche, seiner heilsamen Protektion Händelscher u. a. Werke im höheren Styl, von seinen lehrreichen Schriften, welche dem künftigen Verfertiger einer ästhetischen Theorie der Musik so nützlich seyn können, endlich, von seinen vielfachen Bemühungen um Erhaltung des richtigen und des mehrstimmigen Gesanges, von allem diesem, wodurch der noch lebende würdige Greis, (dessen möglichst thätige Kunstliebe noch am Schluß des vorigen Jahrhunderts fortdauerte) sich große Ansprüche auf die Verehrung und Dankbarkeit der musikalischen Welt erworben hat. – ist hier die Rede nicht. Seine *Operetten* sind es, welche zu ihrer Zeit so große Sensation erregten, daß man sie mit Recht als Hauptfiguren in einer Darstellung der Veränderungen ansehen muß, welche die deutsche Tonkunst im vorigen Jahrhundert erfahren hat. – Je gerechter der Vorwurf war, den man der deutschen Nation zu machen pflegte: daß sie im Ganzen für den natürlichen und dabey schönen Gesang nicht sehr empfänglich sey, (ein Vorwurf, der vielleicht ohne eine Amalgamation mit südlichen Völkern, wohin uns das 19te Jahrhundert, als zu einer Art von umgekehrter Völkerwanderung, zu führen scheint, immerfort |[132] Kraft behalten würde) desto dankenswerther waren Hillers glückliche Versuche, dem Volke Neigung dafür einzuflößen. Nur durch das Theater konnte dies geschehen. Davon hatte das Volk bisher wenig Nutzen. Die Haupt- und Staats-Aktionen und Harlekinaden wurden eben erst mit Mühe durch steife Verpflanzung französischer und italienischer Tragödien und Komödien auf deutschen Boden und durch Lessings Thaten verdrängt. Dadurch gewann aber mehr der Verstand, als die Sinnlichkeit und das Herz. Die italienische Oper, welche ohnehin nur in großen Städten und dabey selten gegeben ward, ergözte nur die höher Gebildeten. Das Volk blendete sie mehr als sie es bewegte, theils durch Pracht und Aufwand, theils durch die fremde Sprache, theils durch die antiken Sujets, zu deren Theilnahme Geschichts- und Alterthumskenntniß erfordert ward. Außerdem konnte nur ihr *lyrischer* Theil, die Arien und Chöre, allgemein hinreissen. Der rezitirende und deklamatorische (das Rezitativ) womit der Dialog und die eigentliche Handlung geschmückt war, konnte (da es besonders noch mehrentheils ohne mahlerisches Akkompagnement gegeben wurde) nur für den Italiener, der singend spricht und sprechend singt, nicht ermüdend seyn, (obgleich auch dieses in neueren Zeiten der Fall ist). Daher wählten auch schon früher die *Franzosen* in ihren *Vaudeville* u. a. Theatern eine andre Manier. Sie gaben Komödien mit untermischtem Gesange, welcher leztere entweder dauernde Empfindungen oder eine Sentenz ausdrücken sollten. So entstand die so-

132 Spw. 325/326.

genannten Operetten. – Unser Hiller schlug nun eben diesen Weg ein. Er fand in seinem edlen Freunde Weisse[133] einen Mann, der ihm gerade solche Texte lieferte, wie sie zu diesem Zweck, nämlich die Musik unter das Volk zu verbreiten und dessen Gefühle dadurch zu veredeln, nöthig waren. Was konnte man dazu treffender wählen, als Szenen aus der *Idyllenwelt*, die schon durch eine bloße Beschreibung die Herzen aller nicht verbildeten Men-|schen[134] rührt? Dadurch schon mußte notwendig der Enthusiasmus der, allmählig ihren Menschenwerth mehr fühlenden mittlern und untern Stände erregt werden. Auch hatten diese Stücke selbst zusammenhängenden Plan, Haltung der Charaktere und eine eben so natürliche als edle sittliche Sprache. Alles dies überwog jede Bemerkung, welche etwa die nüchterne Kritik über einzelne poetische Lücken und Mängel derselben machen durfte. Nun goß der sanfte Hiller über diese freundlichen Texte die edelsten Melodien, welche so ganz der Natur abgeborgt zu seyn schienen und fast überall ächte Sprache der Empfindung waren, die eben so sehr dem Ohre als dem Herzen wohlthaten. Er unterstützte sie zugleich durch richtige, wenn auch nicht glänzende Harmonien, welche leztere, hätte er auch Neigung dazu gehabt, doch weder der Inhalt der Stücke, noch der damalige Geschmack und der Zustand der Instrumental-Musik verstatteten. Auch wußte er, wie wenig man von deutschen Sängern und Sängerinnen in Absicht des künstlichen Vortrags verlangen durfte; (denn noch jezt ist, außer den Opern – und hier und da den Nationaltheatern der *wahre* Bravourgesang ein seltene Sache) er erreichte also seinen Zweck leichter durch eine mehr syllabische als melismatische Ausführung seiner Ideen. – Unter allen diesen Umständen mußten Hillers Operetten für den allgemeinen Geschmack an Musik sehr wohlthätig seyn und noch hat (freylich auch aus Ursachen, wovon in der Schilderung der dritten Periode geredet werden soll) kein modernes bald beliebtes Operettenstückchen so lange als Volkslied gegolten, wie viele Hillerschen sich erhielten.

Doch auch hier trift das bekannte Sprüchwort ein: nichts ist so gut, das nicht seine nachtheilige Seite hat. So bewürkte denn auch – (und der so sehr verdiente Mann wird die folgenden Bemerkungen, wenn sie ihm zu Gesicht kommen |[135] sollten, nicht übel aufnehmen, da er einen solchen Erfolg wohl nicht vorhersehen konnte) – diese *Popularisirung* der Musik ein gewisses Aufhalten der höhern innern Vollkommenheit, welche sie wahrscheinlich erreicht hätte, wenn sie erst allmählig, d. h. durch Verwandelung der großen italienischen Oper in eine ähnliche etwas minder glänzende deutsche und ihres heroischen Textes in einen nicht ländlichen, sondern *höher*-bürgerlichen, zu dem Volke hinabgestiegen wäre. Sie fiel *zu schnell*

133 Vielleicht gab es außer diesen beyden Männern nur noch zwey Beyspiele, wo *deutsche* Dichter und Komponisten so schön mit einander vereint würkten – Gotter mit Benda und Voß mit Schultz.

134 Spw. 326/327.

135 Spw. 327/328.

in das entgegen gesezte Extrem. Denn die Charaktere, mithin auch ihre Empfindungen und Handlungen, blieben doch, bey aller psychologischen Wahrheit und sittlichen Zweckmäßigkeit, zu *alltäglich* und zu *gemein*, um den eigentlichen Forderungen der Kunst, welche nur durch Festhaltung des *Idealischen* auf einer gewissen Stufe ihrer Würde[136] behalten kann, ein Genüge zu leisten. Das Ganze erhielt dadurch einen dürftigen, eckigen, prosaischen Zuschnitt, und, weil der Komponist dem Dichter nur allzutreu folgte, eine steife Rhythmik; welches alles die Kunst, (wohl zu merken) *als solche*, in Gefahr brachte, die Freude, die sie dem Volke gewährte, theuer zu bezahlen. Denn nun maaßte sich der große Haufe, dem die Kunst nie ohne magische Hülle erscheinen sollte, weil nur stumme Anbetung des Heiligthums sein natürliches Loos ist, ein Urtheil über Kunstwerke an, wodurch der Nachahmer Schwarm, der gewöhnlich die Schale für den Kern ansieht und nur nach dem Beyfall der Menge ringt, verleitet ward, ein geschmackloses Gemisch des Hohen und des Niedrigen, des Affektvollen und des Nüchternen, des Idealen und der rohen Natur aufzustellen, womit uns die dritte Periode so überflüssig versorgt hat. Ohnehin liegt der Hang zu einem solchen Gemisch im Charakter der Deutschen. War es gut, ihm dazu Veranlassung zu geben? war es gut, den bessern Künstler, der sein Ideal im Busen trägt, in Versuchung zu führen, daß er der Sucht nach |[137] *Popularität*, dieser Klippe, woran die Wissenschaft wie die Kunst so oft, wo nicht scheitert, doch ihre Solidität verliert, nachgäbe? — Alle diese Bemerkungen lassen sich bey dem jetzigen Zustande der Aesthetik und nach Verlauf von beynahe 40 Jahren wohl machen; aber sie entziehen dem würdigen Hiller nichts von seinen Verdiensten, weil er, wie gesagt, damals einen solchen Erfolg seiner Bemühungen fast unmöglich ahnden konnte. –

Doch auch schon zu jener Zeit, oder bald darauf, gab es Komponisten, welche einen andern Weg wählten und diesen Sprung der Kunst durch das Zurückführen in die höhere Region gleichsam wieder gut zu machen suchten. Niemand that dies glücklicher als Georg Benda. Welcher deutsche Musikfreund kennt nicht die Meisterwerke dieses so wahr, so tief, so schön empfindenden Künstlers? wer rühmt sich eines geläuterten Geschmacks, und findet nicht wenigstens zuweilen heimlich an seinem Klavier, wenn ihn die buntscheckige moderne Operette und das wilde Gepolter ihrer *meisten* affektvoll seyn sollenden Finale's ermüdet hat, Erhohlung und innigen Genuß an Benda's eben so treuen als edlen Zeichnungen der menschlichen Natur? – Auch er verband mit den süßesten Melodien die richtigste

136 Man würde dies sehr unrecht verstehen, wenn man glaubte, ich wolle hiermit alles *Komische* oder doch *Burleske* aus der Theatermusik entfernt wissen. Es gehört vielmehr recht eigentlich dahin. Aber *wie* soll es *musikalisch* ausgeführt werden? – Darauf weis ich keine kürzere Antwort, als: man studiere Mozarts *Leporello*! – ich sage: *studiere*, denn das bloße Sehen und Hören möchte nicht hinreichen.

137 Spw. 328/329.

Harmonie und eine schon sehr gewandte Rhythmik. Er kannte (und das erhebt seinen Künstlerwerth am meisten) die feine Grenzlinie zwischen Ueberladung und Mattigkeit. Alles, von seinen Ritornellen an bis zu seinen Bravourpassagen, war bedeutend[138]. Dabey schränkte er sich weislich nur auf solche Dinge ein, die seinen Kräften und Neigungen angemessen waren. Hierunter gehörte eben so wenig das Große, Kühne, gewaltig Erschütternde, als das Burlesk-Komische. Seine Stärke bestand in der Arie (oder vielmehr Kavatine) und dem affektvollen Rezitativ, welches |[139] leztere in Absicht der *musikalischen* Deklamation (denn die rhetorische ist nicht ohne Fehler) unter die vorzüglicheren gehört, die wir aufzuweisen haben. Hiermit bahnte er sich den Weg zum Herzen, und er erreichte gewiß sein Ziel, wo ein Herz anzutreffen war. Denn er lebte so ganz für die Kunst, die ihm nicht zur Handlangerinn der Eitelkeit dient, sondern wie eine hehre Gottheit in seinem Geiste thronte und sein ganzes Wesen oft bis zur Entrückung aus der wirklichen Welt erfüllte. O, wann wird uns Deutschland wieder mit einem Georg Benda beschenken! – Zu diesem Ausruf veranlaßt mich die für unser Publikum ehrenvolle Theilnahme, welche es seinen Werken bewies. Erlosch diese späterhin allmählig, so war hieran *unter andern* das sich immer vergrößernde Gebiet der Tonkunst, und das Bedürfniß, *neue* Werke zu hören, welche mehr den Sinnen als dem Herzen Nahrung gaben, vorzüglich Schuld. Wenigstens gab es späterhin nur Einen, dessen allgewaltige Kraft es verdiente, daß Benda vor ihm, wie der Mond vor der Sonne, wich.

Während sich nun so die Theatermusik der *zweyten* und *dritten* Klasse zu bilden suchte, blieb auch die der *ersten* (die italienische ernsthafte Oper) nicht müßig. Sie benuzte besonders die nun schon größere Ausbildung der Instrumentalmusik, ließ diese sowohl in verstärkten Massen als auch in einzelnen obligaten Parthien auftreten, vereinigte mit den schon errungenen Vorzügen größere Mannigfaltigkeit und inneren sowohl als äußeren Glanz, trachtete durch grellere Darstellung der Leidenschaften mit allem Aufwande der reinen und angewandten Musik nach größerem *Effekt*, und gelangte mehrentheils zum Ziel. Unter den Komponisten, welche sich in diesem Fache auszeichneten, nenne ich nur einen Reichardt und Naumann; jenen, der im Augenblick des Großen und Kühnen besonders |[140] glüklich war (überdies die Tonkunst theils als Schriftsteller mit lehrreichen Bemerkungen, theils als Liederkomponist bereicherte); diesen, den die Natur und die Kunst mit der Gabe, das Sanfte und Zärtliche würdig darzustellen, ausgestattet ha-

138 Man untersuche z. B. nur die große Arie im *Walder*: *Wer dem Schiffbruch* u. s. w. und man wird darin nicht blos Mahlerey der *Objekte*, wozu der Text nöthigte, sondern zugleich in den meisten Koloraturen einen schönen Ausdruck *menschlicher* Gefühle und ihres Wechsels finden, wie man dergleichen in so vielen andern nur durch Instrumentenpomp und nichts sagende Läufe glänzenden Kunststücken vergebens sucht.

139 Spw. 329/330.

140 Spw. 330/331.

ben. Beyde Männer leben und würken noch als Zierden der deutschen Tonkunst. Was sie früher und später thaten, spricht noch für sich selbst und bedarf keiner weitern Erinnerung.

Jezt sind wir bis zu den beyden lezten Dezennien des vorigen Jahrhunderts gekommen, die uns noch manche merkwürdige Ansichten der Ausbildung unsrer Musik liefern. Zwar wird es nun immer schwerer, ihrer Chamäleons-Gestalt zu folgen; doch erscheinen uns hier zwey Sterne erster Größe, welche ihre Strahlen über ganz Deutschland (und noch jezt auch in ferne Länder) verbreiteten. Der eine davon erhielt zwar schon früher große Verehrung, doch ward seine Sanktifikation erst in dieser Zeit vollendet. Der andre entfernte sich zwar vor mehreren Jahren in die Bahn größerer Sphären, doch dringt sein Sonnenlicht noch zu uns und wekt uns oft zu hoher Begeisterung. Die Dankbarkeit fordert es, ihrem großen Einflusse auf den neuen und vielleicht auch künftigen Gang der Musik ausführlichere Betrachtungen zu weihen.

(Die Fortsetzung folgt)[141]

Dritte Periode: von J. Haydn und W. A. Mozart bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts.

Wenn man das lezte Fünftheil oder Zehntheil des vergangenen Jahrhunderts mit Einem Worte charakterisiren wollte, so ließe sich dazu vielleicht kein besseres finden, als da Wort »*Gährung*.« Fast alles menschliches Wissen und Thun ist davon und zwar in einem beständig zunehmenden Grade ergriffen. Nicht nur politische Meynungen und Grundsätze, auch wissenschaftliche Ideen und System (sogar bis zur Logik) sind in ihren Grundfesten erschüttert, ja, was noch mehr, und zugleich ein auszeichnendes Merkmal dieses Zeitalters ist, jene Veränderungen blieben nicht blos Gegenstände des Wissens und ein Spielball für Gelehrte und müßige Weltbeschauer, sondern gingen schneller als sonst in's praktische Leben über. Müßte es nicht ein Wunder seyn, wenn die schönen Künste, welche mit jenen Dingen, d. h. sowohl mit den wissenschaftlichen Ideen als mit der praktischen Denkungsart, so genau zusammenhängen, von einer solchen Gährung nicht angegriffen wären? – wenn *sie*, *allein* sich in dem alten Geleise erhielten, wo nur erfahrne Männer sie führen durften und ihr hoher Werth dem gemeinen Sinn und Verstande nicht ganz einleuchtete? – In der |[142] That finden wir bey einem auch nur flüchtigen Blicke auf den neueren Zustand der Tonkunst, daß diese, weit entfernt, an der allgemeinen Gährung nicht Theil zu nehmen, vielmehr zum Sinn- oder Vorbilde

141 [Folgt:] Den 25ten Februar No. 22. 1801.
142 Spw. 369/370.

wichtiger Ereignisse dienen konnte. – *Gährung* (in physischen wie in moralischen Dingen) entsteht allemal dann, wenn bis dahin schlummernde Kräfte erwachen, oder untergeordnete zu gleichem Range mit den sonst herrschenden sich erheben wollen. Gutes wird dann mit Schlechtem gemischt; und so ging es auch der Tonkunst im leztern Theil des vorigen Jahrhunderts. — Im Anfange der schon geschilderten zweyten Periode hatte der den Deutschen eingeimpfte *Gesang* die ehemalige blos rechnende Musik ziemlich verdrängt. Lange behauptete er mit monarchischem Ansehen diese Gewalt, welche ihm die Natur selbst anwies. Die Instrumentalmusik zeigte sich entweder nur als seine Begleiterinn, oder, wenn sie für sich allein herrschen wollte, borgte sie von ihm ihre Annehmlichkeit und ihren Glanz. Allmählig aber trachtete auch sie nach höherem Range. Sie stüzte sich (wie das Volk auf seine physische Uebermacht und auf die erlangte Kultur der sonst untern Stände) ebenfalls auf die Vermehrung und Ausbildung ihrer Werkzeuge. So wurden erst aus den Regierten Regierer, d. h. der Gesang mußte sich nach der Instrumentalmusik bequemen, und ward nicht selten da in den Schatten gestellt, wo er als Hauptfigur glänzen sollte. Hieraus entstand dann späterhin – wie es in Demokratien zu gehen pflegt – ein Kampf *aller gegen alle*, der uns in unsern modernen Opern so oft – – entzückt oder betäubt?[143] – |[144] Die Musik gewann also in Absicht der *Quantität*. – Die allgemeinere Liebhaberey derselben, die vorzüglicheren Anlagen der Deutschen zur Instrumentalmusik mehr als zum Gesange, die Verdunkelung der Kirche durch das Theater, welches sich von Natur zur Mannigfaltigkeit hinneigt; (s. die Anmerk. No. 17, S. 282, 283. [Fs 101 a. S. 52]) und die Nachahmung des Theaterstyls in Werken der reinen Musik: alles dieses mußte das vermeinte goldene und silberne Zeitalter der Tonkunst, *als Kunst*, wenigstens dem Anscheine nach, in eins von geringerem Werthe verwandeln. Dies mußte dem, der sich des Eindrucks, welchen die Meisterwerke der zweyten Periode in seiner Jugend auf ihn gemacht hatten, noch bewußt war, Veranlassung zu Klagen über den Verfall des ächten Geschmacks geben, weil er sich aus dem großen Gewirre mittelmäßiger, oberflächlicher und schlechter, gehaltloser Kompositionen nicht herausfinden konnte. – Ob diese Klagen gerecht und in wie fern sie es sind, davon hernach. Jezt nur eine kurze Beschreibung des Ganges, den die deutsche Tonkunst überhaupt in diesem Zeitraume nahm.

143 Wäre es erlaubt, mit Dingen zu scherzen, die nur allzu ernsthaft sind, so ließe sich hier eine weitläufige, vielleicht nicht unwitzige Parallele zwischen den neuern politischen Veränderungen und denen in der Musik an- | bringen. Allein dies mag dem überlassen bleiben, der im künftigen Jahrhundert die Geschichte des gegenwärtigen, (mit Einschluß der vorbereitenden Erscheinungen des vergangenen) schreibt. Wohl könnte es seyn, daß er dann aus den Resultaten zeigte: der Gang der Tonkunst wäre für ihren *höheren* Zweck (Veredlung der Gefühle und dadurch der Menschheit) *verhältnismäßig* eben so wichtig gewesen, wie politische Revolution für die ihrigen: nur daß jener, Gottlob! keine blutigen Folgen hatte.

144 Spw. 370/371.

Die *Kirchenmusik* eilte nun immer mehr ihrem schon länger vorbereiteten unvermeidlichen Schicksale entgegen. Wo man sie noch in ihrer alten Form beybehalten wollte, ward sie immer weniger geachtet, und machte den Kantoren und Organisten sehr leichtes Spiel. Der Geist des Zeitalters vertrug sich nicht mehr so ganz mit Dingen, welche man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch als etwas heiliges ansah. Leute von Bildung und Geschmack fingen an, sich einer solchen Theilnahme sogar zu schämen. Wo aber die Kirchenmusik noch galt, erhielt sie einen |[145] theatralischen Zuschnitt, sowohl innerlich als äußerlich. Bedeutende Werke der Art gab man nur in Konzerten, und verlegte sie nur, um große Orchestermassen anzubringen oder um eine reichliche Einnahme zu erlangen, manchmal an Werkeltagen in die Kirchen. So wie im Anfange des Jahrhunderts fast kein Tonkünstler auf Ruhm und Virtuosität Anspruch machen durfte, der nicht mit der *Orgel* umzugehen wußte, so wurden gegen das Ende desselben die ächten gründlichen Orgelspieler im Vergleich mit andern Instrumentisten immer seltener. Männer, wie Häsler z. B., wurden wegen ihres Orgelspiels nur von einem kleinen Häuflein Kenner nach Würden geehrt, und mußten oft im Auslande ihr Heil versuchen. Selbst ein Vogler hätte schwerlich für seine Kirchenkonzerte so viele Zuhörer bekommen, wäre ihm nicht seine große Fertigkeit im Registriren behüflich gewesen, die Orgel zu einer Art von *Panorama* für das Ohr zu machen, wo man sich an den Kanonaden, Donnerwettern, dem grausenden Winde u. s. w. erlaben konnte, und wo er die Fugen u. dergl. nur nebenher theils den nüchternen Kennern, theils den Halbkennern zum Besten gab, die da gehört haben, daß so etwas für Orgel (um ihrer dauernden Töne und ihres Pedals willen) besonders schicklich sey[146]. – Mit einem Wort, die Kirchenmusik macht nun nicht mehr ein für sich bestehendes Wesen aus. Die Choräle zum sonntäglichen Gebrauch und hier da an Festtagen einige Bruchstücke aus den alten Jahrgänge der Kantoren oder in katholischen Gegenden einige Missen, Kyrie's u. dgl. ausgenommen, findet man wenig Spuren ihres ehemaligen Glanzes. Indessen scheint man doch in den neuesten Zeit-|ten[147] zu fühlen, daß es um die verlohren gehende Energie dieses Styls Schade wäre, und so erlebt denn die Kirchenmusik fast das Schicksal eines bekannten morgenländischen Volks, dessen Trümmer such durch die ganze Christenheit verbreiten. Man hört jezt sehr oft, nicht blos in Instrumentalstücken, sondern sogar in komischen Operetten Kirchensätze, und es wird vermuthlich an Nachahmung eines neueren Stücks, das uns alte Choräle auf, hinter und unter dem Theater giebt, nicht fehlen. Ob sich (wie jenes Volk für den Druck von der Christenheit durch seinen Handel)

145 Spw. 371/372.

146 Noch giebt es ein Land, wo die Orgel besonders in Ehren gehalten wird, nämlich *England*, – das man überhaupt in Hinsicht auf Sprache, Gebräuche (*mutatis mutantis*) u. s. w. das *alte* Deutschland nennen könnte. – Hier stößt man überall auf Orgeln und Positive. Nächstdem gelten sie wohl am meisten in Holland.

147 Spw. 372/373.

so auch die Kirchenmusik für ihre erlittene Verachtung durch das Eindringen in theatralische Vorstellungen rächen werde, indem sie den Kunstgeschmack verzerrt, darüber ist vielleicht unter Aesthetikern nur Eine Stimme.

Aber in welches bunte Gewimmel blicken wir, wenn wir das *Theater* und dessen Musik in Deutschland gegen den Schluß des vorigen Jahrhunderts näher beleuchten wollen. Von den Alpen bis an die Nord- und Ostsee, und von Frankreichs alten Grenzen bis nach Neuostpreußen gab und giebt es fast kein mittelmäßiges Städtlein mehr, das nicht wenigstens einige Wochen im Jahr eine wandernde Schauspielertruppe bey sich beherbergte. Und was müssen diese am häufigsten darstellen? – *Operetten*; denn sie geben der Sinnlichkeit mehr Nahrung als das bloße Schauspiel. – Nach einer bekannten Erfahrung lieben ernsthafte (und alte) Leute mehr die Komödie als die Tragödie; mithin mußte auch die *komische* Operette mehr Glück unter den Deutschen machen, als die ernste Oper, und zwar am meisten die *niedrig-komische*, weil sie zu unsrer Geschmacks- und Sittenbildung vorzüglich paßte. Doch auch hierin war der Deutsche nicht Muster. Italiens Arlechino erzeugte unsern Hanswurst und seine Opera buffa brachte unsre komische Operette in Gang. Zwar hatte und hat Frankreich dergleichen ebenfalls, doch feiner, |[148] sinnreicher und anständiger. Die Italiener und Deutschen hingegen lieben die grellen Kontraste, haben weniger Sinn für feine Satyre, und halten nur das für Ergötzung, was Erschütterung des Zwerchfells mit sich führt. Welche Rolle spielt nun dabey die Musik? – Die der Dekoratonsmahlerey. Betrachtet man diese in der Nähe, so erregt sie Widerwillen und der Unkundige begreift nicht, was für Würkungen so grobe Striche und Flecke hervorbringen, wenn sie in gehöriger Entfernung als ganze Massen hingestellt werden. So auch die niedrig-komische Musik. Untersucht der Grammatiker, der Kontrapunktist die Partitur, so findet er gemeine Melodien, plumpen Rhythmus, triviale (oder auch bizarre) Modulationen, und zu dem allen gewöhnlich einen Text, der auf Poesie nicht den mindesten Anspruch machen darf. »Solch Zeug, sagt er, ist nur für den geschmacklosen Anfänger in der Musik; es taugt höchstens zu Gassenliedern und Ständchen.« Aber er läßt sich bereden, in die Operette zu gehen. Mit dem Vorsatz, darauf zu schmälen, tritt er in's Schauspielhaus. Doch, siehe da, der nüchterne Kritiker lacht mit. Umsonst schämt er sich darüber beym Nachhausegehen; er kömmt zum zweytenmale (wenn sonst die Exekution nicht schlecht war) wieder, und findet zulezt sogar Behagen daran. – Worauf gründet sich dies? – Theils auf die Natur der *Menschen* und der *Musik*, theils darauf, daß die leztere hier gerade als *ächte Hülfskunst* erscheint, die weder herrscht noch knechtisch dient. – Gewohnt nämlich, unsre Sorgen und Geschäfte mit in das gesellige Leben zu bringen, thut uns eine solche Abspannung des Geistes so wohl, daß uns in diesen Erholungsstunden die geschmacklose Farçe (wenn sie nur den Sinnen zu thun giebt und dem Verstande nicht unaufhörlich trotzt) lieber

148 Spw. 373/374.

ist, als die geistreichste Tragödie[149]. – Ferner ist wohl ausgemacht, daß unter den beyden Hauptgattungen der Empfindung – der *Traurigkeit* und der *Freude* – die Musik ein grö-|ßeres[150] Gebiet in der lezten als in der ersten habe[151]. Jene löst sich durch musikalischen Ausdruck in Wehmuth auf, diese verstärkt sich durch Gesang und Spiel. Auf dem Theater ist dies besonders wichtig. Hier kann der Ausdruck einer *lange* dauernden Spannung des Gemüths (in Molltönen) oder Niederschlagung desselben wegen der *näheren* Beziehung des leidenden Subjekts auf uns und weil dessen Empfindungen von der natürlichen, affektlosen oder Freude suchenden Stimmung der Zuhörer sich zu weit entfernen, nichts anders als widrig seyn; er muß quälen statt zu ergötzen. Daher sind auch Durtöne die herrschenden, und wer könnte wohl eine Oper aus lauter Molltönen ertragen?[152] – Leichter ginge dies mit einer aus lauter Durtönen, weil sie weniger das Volk als den Kenner ermüdet[153]. – Endlich gründet sich das Wohlgefallen an komischen Operetten auch darauf, daß hier (nämlich in den würklich komischen Stellen) die Musik einen großen Einfluß auf die Sinnlichkeit behauptet, ohne diesen so merklich zu machen, wie es beym Ausdruck andrer Dinge geschieht. Man nehme z. B. die feine Schattirung der Affekte, welche die Tonkunst bey höheren Sujets darstellen soll. Ist diese getreu und schön, so verdunkelt die Musik die übrigen Künste, oder reizt diese zum Kampf mit ihr, welches die Aufmerksamkeit zu sehr vertheilt. Ist sie nicht wahr, so weiß weder der Kenner noch das Publikum, was sie mit der Musik machen sollen, und empfinden bey einer Komposition Langeweile, die vielleicht ohne Worte oder in Verbindung mit einem andern Text gefallen hätte. Bey der komischen Oper hingegen hat der Komponist – dem *Anscheine* |[154] nach – eine leichtere und sichere Arbeit. Er darf sein Werk getrost einem mittelmäßigen Orchester und eben solchen Sängern überlassen, weil das Publikum in diesem Fall den leztern eher einen kunstlosen Gesang als eine schlechte Aktion verzeihen wird. Auch muß er jeden Anstrich

149 Bey den Franzosen ist jenes – (daß sie im geselligen Leben ihre Geschäfte und häuslichen Sorgen stets vor Augen haben) – seltener; sie bedürfen also auch der groben Possen zur Aufheiterung weniger, – werden daher in dem feineren Drama (*haute comédie*) immer Muster seyn, andere Ursachen ungerechnet. –

150 Spw. 374/375.

151 Schon der innere Mechanismus der Tonkunst führt darauf hin, z. B. daß die erste *natürlichere* Ausweichung der Molltöne in die Durtonleiter der Mediante geschieht. Ferner die Regeln: daß frey eintretende Dissonanten nur in gewissen Fällen erlaubt sind, – daß ihre Auflösung nicht zu lange aufgehalten werden darf. u. dgl. m. –

152 Gluks Opern tragischen Innhalts werden daher im Durchschnitt nur bey Franzosen und gebildeten Deutschen Enthusiasmus erregen, und so lange sich unser Nationalcharakter nicht verändert, werden Stücke, wie die *Zauberzither* oder das *Sonntagskind* die Theaterkassen mehr füllen, als eine *Iphigenie*, da die leztere ohnehin nur auf den besseren Bühnen gegeben werden kann.

153 Beweise liefern Wenzel Müllers Produkte. – Auch giebt es sogar große Opern der Art, z. B. *Dario von Alessandri*, die man in Berlin spottweise die *Oper aus D dur* nannte.

154 Spw. 375/376.

des Gelehrten und Gesuchten vermeiden, wenn er sein Ziel erreichen will. – Kein Wunder also, daß man das leicht *scheinende* für würklich leicht hält, daß also die komische Muse so fruchtbar unter uns geworden ist! – Was braucht es nun eines feinen ästhetischen Gefühls, wozu Kenntniß der Dichtkunst, wozu tiefe Theorie der Musik? – Ein Sujet, das zu platten Späßen und zu mannigfaltigen Dekorationen Gelegenheit giebt, mit Walzermelodien übergossen, das ist zur komischen Oper genug. – – Mag die Muse immerhin ihr Anlitz verhüllen: man spottet ihres Zartgefühls, denn die rohe Menge ist ja selbst durch Thaliens Priester zur Ausübung des Kunstrichteramts eingeladen, und der gemächliche oder nur nach jauchzendem Beyfall ringende Künstler weiset die Vorwürfe des geschmackvolleren Kenners damit ab: daß sich wider den Strom nicht gut schwimmen lasse. – Eitle Entschuldigung! – Denn ist das Komische etwa nicht auch Gegenstand der *Kunst*? und darf man diese mit der bloßen Natur verwechseln? soll sie sich mit einem barocken Gemengsel von halb tragischen halb komischen Darstellungen abspeisen lassen? und muß denn die Musik auf dem Theater entweder *alles* seyn, oder im Gegentheil hinter der Dekorationsmahlerey zurückstehen? – – Aber es scheint, als wenn die Deutschen, welche ehedem den Verstandesgenuß |[155] (den kritischen) fast ausschließlich bey Kunstwerken suchten, in der lezteren Periode des vorigen Jahrhunderts dieser Gewohnheit überdrüssig wurden, denn sie nahmen den größten Theaterunsinn mit Wohlgefallen auf, wenn er nur die Sinne reizte. Das *südliche* Deutschland gab dazu den Ton an. Länger sträubte sich das *nördliche* dagegen. Bey dem großen, durch die allgemeine Liebhaberey der Musik entstandenen Heißhunger nach *neuen* Werken und der verhältnismäßigen Unfruchtbarkeit an Theaterkomponisten, hielt sich das leztere eine Zeit lang noch an die besseren Werke der Franzosen, eines Gretry, Monsigni u. a. – Dabey hatten der Verstand und die feinere Empfindung noch etwas zu thun. Doch, nicht lange, so ließen sich unsre immer der fremden Kost bedürftigen Landsleute zum Wohlbehagen an Stücken im modernen italienischen Geschmack verleiten. Die, zum Theil würklich schönen und einschmeichelnden Kompositionen eines Paesiello, Martin u. a. machten, daß man erst über den geistlichen Inhalt des Textes wegsah. Nun hatten die südlichen Deutschen, – welche, wie schon erwähnt, immer dem italienischen Geschmack huldigten – ihren Triumph gesichert. Bald fingen die Ausgeburten der Wiener Vorstadttheater an, ganz Deutschland zu überschwemmen, und so ging es bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts fort. Unter der Menge von Afterkomponisten ragten nur wenige hervor, welche der Tonkunst Ehre machten. Der vorzüglichste Volkskomponist war unstreitig Dittersdorf. Ihm wäre es möglich gewesen, Deutschlands Ehre gegen den wohl nicht unverdienten Vorwurf der Ausländer zu retten: daß der Hang zum Komischen in uns rege geworden sey, ohne Anlage dazu und – einen richtigen Begriff davon zu haben. Seine Einsichten in das innere

155 Spw. 376/377.

Wesen der Musik und seine Kenntnisse überhaupt waren nicht gemein. Die Natur hatte ihn mit musikalischem Witz und mit einem sichern Gefühl ausgestattet, das ihn den ächten Ton der komischen Laune selten verfehlen ließ. Diese Eigenschaften zusammen wären bey dem ungeheuren verdienten Beyfall, den seine Werke erhielten, für den |[156] Geschmack nicht blos *an*, sondern auch *in* der Musik gewiß sehr nützlich geworden. Allein er schrieb theils zu viel, theils gab auch er dem allgemeinen Hange zu gemischten Kompositionen zu sehr nach, und überdies führte ihn sein Unstern mehrentheils zu abgeschmackten, poetisch schlecht ausgeführten Sujets, wobey er vielleicht (doch oft vergebens) hoffte, den Mann von Bildung durch seine gefällige Musik zu täuschen und ihn gegen Ueberdruß zu schützen. Auch er ließ sich also von dem Vorurtheil hinreissen, welches der schlechte Zustand unsrer *musikalischen* Dichtkunst und die Eitelkeit des Komponisten erzeugt hat, und das sogar neuerdings wieder in Schutz genommen ist, nämlich: der Text einer Operette sey eine ziemlich gleichgültige Sache, ja, er erhöbe die Musik nur um desto mehr, je weniger er zu denken gäbe. – Man erlaube mir hierüber einige Bemerkungen. – Das Publikum hat sich in der That schon gewöhnt, sich um den Text wenig zu bekümmern, wenn die Musik nur klingt, oder Dekorationen dem Auge Unterhaltung verschaffen. Dies kann man aber dem *Publikum* nicht verargen. Welcher Dichter schämt sich heut zu Tage nicht, auf die Hervorbringung eines poetischen Wechselbalgs, dergleichen die Operetten ihrer natürlichen unästhetischen Form nach fast seyn müssen, einigen Fleiß zu verwenden? – Die es thaten, verunglückten mehrentheils damit, d. h. sie raubten den Sinnen, was sie dem Verstande zuwandten. Ferner verstehen die Komponisten selbst zu wenig von dem Wesen der dramatischen Dichtkunst, oder sie freuen sich darüber, daß sie die Aufmerksamkeit der Zuhörer ausschließlich auf ihre Arbeit fesseln können. Sie benutzen dann die große fast üppige Ausbildung der Instrumentalmusik, wodurch sogar oft der Gesang, also noch vielmehr der Inhalt des Stücks verdunkelt wird. Die Oberflächlichkeit beym Erlernen der Musik kommt dazu, und endlich noch das Bedürfnis einer mehr sinnlichen als verständigen Ergötzung und Erholung, welches wieder in dem zunehmenden Gedränge der Ereignisse und Sorgen seinen Grund hat. – Bey genauerer Untersuchung wird es klar, daß die Komponisten und |[157] Dichter mehr als die Zuhörer an diesen Mishandlungen der Kunst Schuld sind. Denn jene sollten diese bilden; sie sollen die Grenzen der Musik als angewandte oder *Hülfskunst* nicht überschreiten; sie sollten bedenken, daß ein so muthwilliges Verderben des Geschmacks eine Sünde ist, welche durch das ephemere Daseyn ihrer Produkte viel zu wenig gebüßt wird; mit einem Wort, sie sollten den *Zweck* der Kunst nicht aus den Augen verlieren, und ihre Ehre mehr *in* sich als *außer* sich suchen! – Vergebens beruft man sich auf das Beyspiel eines der größten

156 Spw. 378/379.
157 Spw. 378/379.

Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, dessen Operettentexte auch mehrentheils schlecht sind. Nicht alles, was ein großer Mann thut, ist darum auch lobens- oder nachahmenswerth. Auch fragt es sich, ob ihm die Wahl frey stand, und wenn dies war, ob es nicht besondre triftige Gründe giebt, welche sein Benehmen als eine *Ausnahme* von der Regel entschuldigen? – – Mit dieser Frage hätte ich mir nun den Weg zu Bemerkungen über einen Mann gebahnt, der zu groß, zu einzig war, als daß man seiner nicht ausführlicher gedenken sollte: aber auch zu groß, zu einzig, als daß die schwache stimmte eines Individuums es wagen dürfte, im Namen von tausend und aber tausend Freunden der Tonkunst, den Enthusiasmus und die innige Verehrung auszudrücken, welche seine Werke in ihnen erregten. Doch, die Lücke in dieser einmal unternommenen Uebersicht wäre zu groß, zu unverzeihlich, wenn ich mich mit der bloßen Nennung seines Namens begnügen wollte, und die Ueberzeugung, daß es bey dem fortwährenden Genuß und Studium seiner Werke für die Kunstkenner nicht schwer ist, einige vielleicht mislungene Urtheile über diesen Künstler gleich zu berichtigen, giebt mir Muth, auch meine Bemerkungen über ihn nicht zurückzuhalten.

(Die Fortsetzung folgt)[158]

W. A. Mozart also, ohne Widerrede der größte Theaterkomponist, den Deutschland in der leztern musikalischen Periode des vorigen Jahrhunderts aufzuweisen hatte, verrieth schon, wie bekannt, in früheren Jahren das außerordentliche Genie, wodurch er hernach seine Zeitgenossen und noch mehr die Nachwelt in Erstaunen sezte. Wie C. P. E. Bach, war auch er von einem trefflichen Vater gebildet, und hatte überhaupt mit jenem berühmten Manne als Künstler manches ähnliche, wenn wir den verschiedenen Geschmack des Zeitalters, und das weitere Feld, das Mozart bearbeitete, bey Seite setzen. Welche Kraft, welche Vielseitigkeit gehörte dazu, um in der leztern Periode, wo immer ein Virtuose, ein Kunstwerk schnell die andern verdrängte, wo der Reiz des Neuen immer mächtiger würkte, so hervorzuragen, und sich eine so dauerhafte Bewunderung zu verschaffen, als Mozart that. Der Künstler, dessen Ruhm sich so ausbreiten sollte, durfte sich nicht, wie vorzeiten, auf Eine Gattung von Werken einschränken; er mußte sich in allen mit Glück versuchen. So Mozart. Er schrieb kleine Lieder und große Kirchenstücke, komische und ernsthafte Opern, Klavierkonzerte, Sonaten, Quartetten, Sinfonien u. s. w. Waren das gleich nicht lauter Meisterstücke, ja sogar oft ungefeilte Jünglingsarbeiten, so enthielt doch auch das unbedeutendste Stück einzelne Schönheiten und |[159] originelle Züge, welche es den Freunden seiner Muse schätz-

158 [Folgt:] Den 4ten März No. 23. 1801.
159 Spw. 389/390.

bar machten. Mozarts *musikalischem* Biographen (der uns noch fehlt) sey es überlassen, seine Kompositionen zu zergliedern und ihren Werth gegen einander abzuwägen. Hier darf ich nur bemerken, daß sein *Ruhm* sich am meisten auf seine *dramatischen* Werke und hiernächst auf seine Arbeiten für das *Fortepiano* gründet. Ueber den Rang, den *jene* unter einander haben, giebt es noch verschiedenen Meinungen, aber unter den Kennern gilt – (auch wenn es Mozart nicht selbst gesagt hätte) sein *D. Giovanni* wohl für die beste seiner Opern. Für seine »*Freunde*« hatte er sie geschrieben, d. h. für Leute, die nicht nur mit der Tonkunst an sich vertraut, sondern auch im Stand wären, die hohe *Idealität*, welche er *diesem* Werke mittheilte, zu fassen. Sein Genius suchte ein Sujet, in dem er nicht etwa nur die Fülle seiner Musikkenntnisse offenbaren, nicht blos zeigen konnte: der ganze Tonmechanismus (Melodie, Harmonie und Rhythmus) sey ihm ein leichtes Spiel, sondern er vermöge hiermit auch die *verschiedensten* Charaktere sowohl einzeln als in mehrstimmigen Tongängen *vereint*, unverkennbar und mit immer währender Haltung darzustellen. Die kindlich treue Tochter, wie die melancholische verlassene Geliebte und das naive Landmädchen, der treuherzige doch eifersüchtige Bauer wie der städtische schmachtende Liebhaber, der feige weibische Tropf wie der tollkühne gewandte Libertin, dazu noch der Geist, wie ihn die Phantasie aufstellt, und eben so die lustigen Bauern, wie die grausenden Höllengeister, – alles ist auf eine Art gemahlt (– die *ächte* musikalische Mahlerey –) daß man beynahe der Worte entbehren kann, und nur wissen darf, welche |[160] Charaktere jezt auftreten[161]. Unter den beyden Hauptfiguren, *D. Giovanni* und *Leporello*, ist besonders der leztere so einzig, und verbreitet über das Ganze eine so ächt komische Laune, daß man, (wenn sonst Orchester und Schauspieler ihre Schuldigkeit thun) schwerlich müde werden kann, sich an der öftern Betrachtung dieses Ideals zu laben. – Wahrlich, diese Oper wird noch am Ende dieses Jahrhunderts, bey allen Veränderungen des Geschmacks, für ein Meisterstück gelten, und mit einem – nun zu erwartenden – bessern Text dann noch eben so gern gesehen werden, wie die Kenner der alt-römischen Dichtkunst ihren Horaz mit immer neuem Vergnügen lesen. – – Bedarf es nun noch der Antwort auf jene Frage: ob die gute Musik den elenden Text entschuldige? – Wisset eure Charaktere so treu, so kraftvoll, so vollendet, so *idealisch* darzustellen, wie Mozart in seinem *D. Giovanni*! dann, und *nur dann* kann man euch eure Geschmacklosigkeit (oder dürfte man nicht von einigen sagen: euren höhnenden Muthwillen? –) bey der Wahl eurer schaalen Sujets, – wenn diese euch frey stand – zu Gute halten. – Da man nun die eigentliche Stufe, auf welcher

160 Spw. 391/392.

161 Daher ist auch selbst der abscheuliche deutsche Text, womit man bisher zur Schande der Theaterdirektionen fast überall (so viel ich weis) dieses treffliche Werk verunstaltete, nicht im Stande gewesen, das Wohlgefallen an dieser Oper zu hemmen, sobald nur die Exekution erträglich rein und präcis war. –

|[162] ein Künstler steht, besonders aus seinen *frey* und *con amore* gearbeiteten Werken erkennen kann, so dient auch schon *D. Giovanni* zum Maaßstabe der Größe Mozarts. Er war, um es kurz zu sagen, einer der größten *poetischen* (oder *musikalisch-poetisirenden*) Tonkünstler, den Deutschland im vorigen Jahrhundert sah. Wie das zu verstehen sey, wird jeder wissen, der sich erinnert, was in diesem Aufsatze von C. P. E. Bach gesagt ist. Ja, ich wage es zu behaupten, daß unter *unsern berühmten* Komponisten des vorigen Jahrhunderts nur von drey Männern E. Bach, Mozart und J. Haydn jene Eigenschaft in einem *eminenten* Grade prädizirt werden kann. Aber Mozart umfaßte mehr Fächer als Bach. Dieser poetisirte für das Klavier, für die reine Musik. Mozart that es auch, aber vielleicht noch vorzüglicher in der angewandten Tonkunst. Bach *neigte* sich mehr zu dem französischen, Mozart mehr zu dem italienischen Genius der Musik. Bach verlohr, wenn er seine Ideen erst an Worte heften sollte; Mozarts üppige Phantasie bedurfte vielmehr dieser Fessel, um sich in einem klaren und schöneren alles ergreifenden Lichte darzustellen[163]. Hieraus |[164] werden die Bizarrerien in vielen seiner Instrumentalwerke, welche ihm den Tadel mancher Grammatiker zugezogen, erklärbar, und eben so seine Ueberladungen im Akkompagnement, welche nur sehr wenige Orchester gehörig mildern und so ausführen können, daß Mozarts Absichten dabey nicht in einem unverständlichen Gewirre verlohren gehen. Ueberlegt man dies alles, so möchte sich hieraus wohl folgender Schluß ergeben: für die reine Musik war Mozart groß, sehr groß, doch nicht unübertrefflich; aber für die höheren Forderungen der Kunst (in ästhetischer Hinsicht) ist sein Verdienst in der ange-

162 Spw. 391/392.

163 Vergleichungen berühmter Männer unter einander haben manchen Nutzen, wäre es auch nur den, daß die Verehrung des zulezt lebenden dadurch vergrößert wird, weil die Menschen gewohnt sind, das Alte und Entfernte mehr als das Neue und Gegenwärtige zu *bewundern*, wenn sie auch das Leztere mehr lieben sollten. – Man hat schon in diesen Blättern (von einer andern Hand) eine treffende Parallele zwischen Raphael und Mozart gelesen. – Es sey mir erlaubt, hier noch einen andern berühmten Mann der Vorzeit anzuführen, zwischen dessen *Geist* als Künstler und dem unsers Mozart ich manche Aehnlichkeiten wahrzunehmen glaube, nämlich – Shakespear. Tiefe, kühne, glückliche Griffe in's menschliche Herz und lebhafte Darstellung der Affekte sind beyden gemein. Eben so der *Hang* und das Talent zum *Grotesken*, sowohl im Tragischen als im Komischen. Beyde trift der Vorwurf einer gewissen Gleichgültigkeit gegen alte Kunstregeln – z. B. bey Shakespear gegen die poetische Einheit, bey M. gegen den reinen Satz. Beyde hatten tiefes ästhetisches *Gefühl* ohne ganz geläuterten *Geschmack*, aus Mangel an wissenschaftlicher Bildung. Daher die öftere Verletzung des Schicklichen, – bey Sh. durch Anachronismen und Greuelscenen, – bey M. durch zu häufigen Kontrast des Komischen mit dem Tragischen und durch bizarre Tongänge. (Indessen war hieran ihr Publikum auch nicht wenig Schuld.) Dagegen unterdrückt Sh. wieder die Stimme der Kritik durch frappante Situationen, M. durch frappante Modulationen u. s. w. – Eine ausführliche Parallele zwischen *ganzen* Werken beyder Künstler, z. B. *D. Giovanni* mit *Lear* oder *Hamlet*, Othello u. dgl. und zwischen einzelnen Charakteren, als *Falstaff* und *Leporello* (den *musikalischen*,) könnte vielleicht für die Aesthetik nicht ohne Nutzen seyn.

164 Spw. 392/393.

wandten Musik, d. h. besonders in der für das Theater, noch größer. Durch das leztere verdunkelt er fast alle, die vor und mit ihm waren, wenn er gleich nicht selten den Mangel der Feile bedauern läßt und sein Genius bey vielen seiner Werke nicht ganz sich selbst folgte, sondern den lokal- und temporären Umständen oder andern Zufälligkeiten mehr nachgab, als man wohl wünschen dürfte. Aber durch die Vereinigung beyder Eigenschaften (als Instrument- und Theaterkomponist) steht er vielleicht lange so einzig da, daß nur blöde oder schielende Augen nicht mit der Bewunderung auf ihn blicken mögen, welche seine allgewaltige Kraft unserm Verstande und unserm Gefühle abnöthigt. O, gewiß, die Klagen um den Verlust dieses *göttlichen* Genies, das früh reifte, aber auch früh dahinsank, werden sich mehren, je schwächer die Hoffnung wird, ihn, ungeachtet der großen Menge neuerer Komponisten, *ganz* wieder ersezt zu sehen, Doch, im Augenblicke seines Hinscheidens mußte ihn wohl über seine kurze Laufbahn der frohe Gedanke trösten, daß der Künstler vor vielen andern Menschen *den* Vorzug hat, noch nach seinem Tode und oft mehr als bey seinem Leben zu nützen und geehrt zu werden. – Groß und köstlich war auch Mozarts Vermächtnis an die Kunst, und durch diese an die Menschheit. Es trägt seinen Namen sogar in das stolze Ausland. Möchte man auch dort sein Verdienst *nach Würden* fassen! möchte dieses |[165] nie, weder dort noch hier durch blinde, *eitle Nachahmungssucht* entheiligt werden! – – Leider hat aber die Erfahrung schon gezeigt, daß der leztere Wunsch nur zu den frommen gehört. Fast in allen neuern deutschen Operetten, die nicht ganz im Ton des Kasperle abgefaßt sind, (ja sehr oft auch in diesen) ist das Verlangen, Mozartisch zu setzen, hörbar. Schnelle heftige Ausweichungen, ungeheure Finales und der Gebrauch aller mögliche Instrumente zu obligater Begleitung – da hat man ein Stück *a la Mozart*. Man nimmt also den Schatten oder die Hülle für den Körper und ahndet wenig vom Geiste, der ihn beseelte. Nicht aus jedem Holze wird ein Merkur! und einem *Genie* nachzuahmen, fällt bey genauerer Untersuchung selten erträglich aus. Aber es war und ist eine Eigenthümlichkeit unsers Zeitalters, daß man die Sucht nachzuahmen mit der Begierde, originell seyn oder scheinen zu wollen, so oft beysammen antrift. Auch hierzu den Schlüssel zu finden, möchte nicht schwer seyn. Jeder angehende Komponist fühlt, daß die Legion von Musikstücken allerhand Art, womit wir gesegnet sind, es ihm schwer mache, sich auszuzeichnen. Es bleiben ihm dazu nur zwey Mittel, entweder etwas neues auffallendes an den Tag zu bringen oder – in die Fußstapfen eines berühmten – gerade zu der Zeit modischen Mannes zu treten. Das erstere glaubt er von seinen Ideen und mancher hofft wohl gar von seiner vermeynten Originalität einigen Schutz gegen Vorwürfe der Nachlässigkeit oder der Oberflächlichkeit seiner Kenntnisse. – Aber zugleich haben ihn die Werke jenes berühmten Mannes entweder selbst hingerissen oder doch belehrt, daß das Publikum dessen Manier vorzüglich schätze. So ahmt er ihm

165 Spw. 393/394.

nach, ohne es oft zu wollen, oder gar, ohne es zu wissen, und so ist auch nicht natürlicher, als daß wir so viele unselbständige, kraftlose, unvollendete Kompositionen zu hören bekommen, die sich – was sonderbar *scheint*, aber es nicht ist[166] – mit der zunehmenden Schärfe der Kritik vermehren. – Hat man denn |[167] nur etwas Glück mit seinen Arbeiten gemacht, so weis man kein besseres Mittel, seinen Ruhm zu erhalten, als daß man – *recht viel* schreibt. – Was aber dabey die Kunst oder auch nur die *wahre* Ehre des Künstlers gewinnt, ist zu klar, als daß man davon noch weiter sprechen sollte.

Trotz dem allen wäre es ungerecht, zu behaupten: Mozart der Unübertroffene hätte gar keine achtungswerthe Nachfolger gehabt. Wer ehrt nicht die trefflichen Arbeiten eines Winter, der sich des »*son pittore anch' io*!« nicht schämen darf? wer ergözt sich nicht an Weigls naiven Kompositionen? wer hofft nicht noch viel Schönes von einem Weber, der durch das, was er bisher lieferte, zeigt, er lebe in dem der Feile gewohnten Berlin? – Eben so anerkannt sind die Talentes eines Zumsteeg u. a., welche uns noch manchen Kunstgenuß versprechen, und gewiß hätten uns die leztern Jahre des vorigen Jahrhunderts mit noch mehr kraftvollen genialischen Theaterwerken beschenkt, wären nicht die Musen im südlichen Deutschland durch die Wuth eines unglücklichen Krieges, wie im nördlichen durch die, zum Theil eben hieraus entstehende strengere Staats- und Privat-Oekonomie nahrungsloser und schüchterner gemacht[168].

Vielleicht winken uns bald bessere Zeiten. – Unterdessen wollen wir unsern Blick auf einen andern Hauptheil der praktischen Tonkunst richten, der sich in der lezteren Periode des vorigen Jahrhunderts so überaus fruchtbar zeigte, und durch den Deutschland – man kann es wahrlich, ohne sich den Vorwurf der patriotischen Prahlerey zuzuziehen, sagen – über alle andre Länder des Erdbodens hervorragt. Mag immerhin unsre angewande Tonkunst, wozu *Gesang* erfordert wird, in der Komposition und Exeku-|tion[169] noch manches zu wünschen übrig lassen, was man in Italien und Frankreich besser antrift; mag besonders unsrer Theatermusik von der in den genannten Ländern, besonders in Frankreich – wohl

166 Denn die Richter, deren Urtheile der moderne Komponist fürchtet und achtet, sind gewöhnlich nicht das sehr kleine, strenge, lästige Häuflein der entschiedenen Kenner, sondern – das große Publikum.

167 Spw. 394/395.

168 Man wird hier eine Lücke gewahr werden, nämlich die Nichterwähnung der *großen* Theatermusik (der italienischen ernsthaften Oper). Aber diese hatte in der letzern Periode weit weniger Einfluß auf die Ausbildung der Tonkunst als die Operette, und borgte vielmehr von dieser, was sie *Neues* erhielt, sowohl Gutes als Böses. – Von den sich darin auszeichnenden Männern, als Reichardt und Naumann, ist schon gesprochen; und die neuen schönen Werke eines Righini u. a., sind noch ein Mittel des wahren Kunstgenusses für Kenner und Liebhaber.

169 Spw. 395/396.

zu merken – nicht sowohl in Absicht des *inneren* Gehalts der *Musik*, als der ästhetischeren Anordnung und Behandlung des *Ganzen*, der Sieg streitig gemacht werden: – in der *Instrumentalmusik*, (d. h. wenigstens, in der Menge und auch in dem Werthe der Kompositionen) stehen sie uns doch zuverlässig nach. – Wer mag die zahllosen Sinfonien, Quartetten, Sonaten, Konzerte für allerhand Instrumente u. dgl. berechnen, welche besonders in der 3ten Periode erschienen! wer eine Liste der Virtuosen und Dilettanten anfertigen, welche es durch ihre Talente oft schwer machten, wem man den Vorzug geben sollte? – Freylich ist auch hier – und wie wäre das anders möglich! – Vortreffliches und Gutes mit Mittelmäßigem und Schlechtem gemischt. Aber es läßt sich dreist behaupten, daß – mit geringerer Ausnahme – unsre *mittelmäßigen* Instrumentalwerke sie dreist mit den für *gut* gehaltenen des Auslandes gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts messen können. – Der Grund davon liegt in der vorzüglichen Anlage der Deutschen zur Instrumentalmusik, und diese entspringt wieder aus vielen andern Dingen, welche schon im ersteren Abschnitt dieser Bemerkungen angeführt sind, als: Klima, Verfassung, grübelnder Nationalcharakter, der auch in den schönen Künsten mehr Verstandes- als Herzensgenuß sucht, u. dgl. m. – Aus eben so leicht zu erklärenden Ursachen ziehen Italiener und Franzosen den Gesang aller übrigen Musik vor. Doch ist es merkwürdig, daß gegen den Schluß des vorigen Jahrhunderts Deutschland mehr als am Anfange der lezteren Periode desselben den Gesang |[170] ehrte und ausbilden wollte; Frankreich und Italien aber unsern Instrumenten-Luxus bey sich einführte. So viel sich auch hierüber sagen ließe, so muß ich es doch übergehen, um zur Betrachtung eines wichtigeren Gegenstandes Raum zu erhalten, nämlich zur Beantwortung der Frage: wie *unterschied* sich die deutsche Instrumentalmusik der *leztern* Periode von der früheren, und was kann man daran wohl *überhaupt* rühmen oder tadeln? – Alles kommt hierbey auf den *Zweck* an, den sie erreichen soll und kann. Die angewandte (mit Gesang verbundene) Tonkunst drückt *bestimmte* Empfindungen und Ideen aus, und *will mehr* auf das *Herz*, als auf die *Phantasie* würken. Die *bloße Instrumentalmusik*, welche sich in diesem Betracht zu jener etwa wie die spekulative Philosophie gegen die praktische verhält, ist auch in ihren schönsten Produkten nicht im Stande, mehr als ein *Analogon* der Empfindung *darzustellen*, ob sie gleich oft *mittelbar*, d. h. durch die Stimmung des Zuhörers, in diesem eben so gewaltige Gemüthsbewegungen als die mit Worten verbundene Musik erregen kann. Ihr eigentlicher Zweck ist also: durch das *Unbestimmte* ihrer Phrasen (was man aber mit dem Verworrenen, Faden, Nichtssagenden nie verwechseln darf) dem Theilnehmer einen *freyeren* Gebrauch seiner Einbildungskraft zu verschaffen, und es ihm (oder den Umständen) dann zu überlassen, zu welchem *bestimmteren* Ideen und Empfindungen ihn dieses Tonspiel hinführen möchte. Die *niedrigste* Würkung desselben ist ein bloßer *Sinnenkitzel* (eine angenehme Bewegung des Ge-

170 Spw. 396/397.

hörs, mehr als Organ – denn als Vitalsinn). Größer ist die, wenn der *Verstand* dabey zur Untersuchung der Richtigkeit, Schönheit, Künstlichkeit der Tongänge gereizt wird (z. B. bey Stücken oder Passagen im gebundenen Styl). Am größten aber, wenn der Zuhörer – auch ohne durch Nebenumstände dazu veranlaßt zu seyn, wie etwa bey Balletten, Märschen u. dgl. – in der vorgetragenen Komposition den Ausdruck bestimmter, nur nicht ausgesprochener Ideen oder Empfindungen wahrzunehmen glaubt, und gleichsam in Gedanken den Text mit leichter Mühe suppeditirt. – Auf *lezteres* kann nur *der* |[171] Instrumentalkomponist mit Zuverlässigkeit rechnen, der den Tonmechanismus – den innern wie den äußern – ganz oder doch größtentheils kennt und geschickt anzubringen weiß, der mithin den allgemein gültigen, natürlichen, auf jenes Analogon der Empfindung sich beziehenden Charakter aller Töne, Tonarten, Tonreihen, Harmonien, Rhythmen, Instrumenten-Verbindungen u. s. w., die er gebrauchen will, durch Genie und Studium ausfindig gemacht hat; der endlich auch bey der Anlage und Ausführung seines Werks nicht blos den ersten besten klingenden oder künstlichen Satz wählte, sondern sich dabey auch selbst bemühte, irgend eine *möglichst bestimmte* Idee oder Empfindung auszudrücken und – ihr treu zu bleiben. Einen solchen Komponisten kann nie die Frage treffen: *Sonate, que me veux - tu*?[172] –

Hiermit habe ich nun auch, wie mich dünkt, den Maaßstab für den *ästhetischen* Werth aller und jeder Instrumentalmusik angegeben, und zugleich ist daraus klar, daß sie in der lezteren Periode des vorigen Jahrhunderts vollkommener seyn mußte, als in den beyden vorhergehenden. Sie hat nämlich ihrer Natur nach ein größeres Gebiet im Reiche der Töne als die Gesangmusik, bey welcher lezteren eben deshalb auch eine größere Aehnlichkeit und Einförmigkeit der Figuren und Formen (z. B. in den Schlußfällen der Arien) unvermeidlich ist. Aber dieser große Umfang der Instrumentalmusik berechtigte zugleich die grammatischen Kritiker zu einer größeren Strenge. Ihr wollte man in der *ersten* Periode ausweichen und – nährte dadurch die steife Anhänglichkeit an die gebundene Schreibart, womit man nur die erwähnte zweyte Würkung der Instrumentalmusik erreichen konnte; die höhere mußte verlohren gehen. – In der *zweyten* Periode folgte sie, wie schon erwähnt, mehr dem Theaterstyl und schien dadurch einen empfindungsvolleren

171 Spw. 397/398.

172 [A. d. Hg.] Dies ist Bernhard Fontenelles berühmte Formulierung in der *Encyclopédie* und in Rousseaus Dictionnaire de musique, 1768), cf. Calendrier musical universel S. 2419 (183) Tome IX, Année 1788: [...] Voilà comme on a été conduit à ériger en problême cette proposition si simple que la Musique est faite pour exprimer les paroles? Qu'exprime-t-elle donc toute seule? à quol se réduit-elle! à une harmonie vague qui flatte d'abord, et qui fatigue au bout d'un quart-heure; de là ce mot d'un homme d'esprit et de goût: *Sonate, que me veux-tu*? «les airs appellés De bravoure, poursuit notre célèbre Italien, ces airs» dont vous condamnez avec raison l'usage trop fréquent, viennent justement de l'ambition de notre Musique qui tente avec effort de se soustraire à l'empire de la Poésie. [...]

Charakter anzunehmen. Doch, sie *schien* es auch nur. Denn, so wie man früher den Mechanismus der Tonkunst nicht als *Mittel* sondern als *Zweck* behandelt hatte, so that man es auch jezt, nur mit dem Unterschiede, |[173] daß in der ersten Periode künstliche Harmonie, in der zweyten faßliche Melodie vorgezogen wurde. Mit Ausnahme von E. Bachs und einigen wenigen Werken anderer herrschte also auch hier der Buchstabe ohne Geist, und nur die Gewohnheit oder der Enthusiasmus für die damals berühmten Männer konnte die Kritiker es übersehen machen, daß die Einschränkung der Instrumentalmusik, so weise sie bey Begleitung der Worte (in der angewandten Tonkunst) auch seyn mochte, doch dann, wenn sie für sich allein würken wollte, gerade kein absoluter *Vorzug* wäre. Man wollte Simplizität und gerieht in schleppende Monotonie, bedachte auch nicht, daß selbst jene (die Simplicität) nur bedingungsweise ein Kunstwerk erhebt. Denn da die Instrumentalmusik ihrer Natur nach mehr dem Verstande und der Einbildungskraft, wie der Gesang mehr dem Herzen zu thun giebt, so muß sie auch jenen Seelenkräften hinreichenden Stoff zur Uebung darbieten; besonders da sie der Stütze der Poesie entbehrt. Sie muß also durch *Mannigfaltigkeit* glänzen, die jedoch, wie sich versteht, dem Verstande das Streben nach *Einheit* nicht zu sehr erschwert. Allen diesen Mängeln suchten die Instrumentalkomponisten in der dritten Periode abzuhelfen, und nun bekamen die Instrumentalwerke eine vollere üppigere Gestalt. Diejenigen Künstler, welche die wahre Bestimmung dieser Gattung von Musik, wo nicht deutlich erkannten, doch fühlten, vereinigten nun in ihren Werken die Gründlichkeit der ersteren Periode mit der Sangbarkeit in der zweyten, und thaten das Frappante noch hinzu. Sie benuzten die größere Ausbildung des inneren und äußeren Tonmechanismus, um die sonst nur begleitenden Stimmen obligater zu machen, sowohl in Sachen für einzelne Instrumente (z. B. in Klaviersonaten den Baß und späterhin auch die Mittelstimmen) als auch in Verbindungen mehrerer Instrumente z. B. in Sinfonien, Quartetten u. dgl. welche verhältnismäßig eben das leisten sollten, was schöne Gruppirungen in Gemählden oder auf dem Theater würken. – Doch nur wenige betraten diesen Pfad mit *der* Kraft, welche dazu erfordert wird. Es mangelte |[174] so vielen an tiefer weit umfassender Kenntniß des inneren Wesens der Musik oder an ästhetischem Gefühl und Erfindungsgeist. Noch mehrere komponirten nur als *Virtuosen*, d. h. sie arbeiteten für den *Künstler*, nicht für die *Kunst*. Das geschah nicht nur in *Konzerten*, wo man dies verzeiht, weil es die eigenthümlichen Tummelplätze für die Virtuosität sind, und unter denen von hunderten kaum Eins auf innern Kunstwerth Anspruch machen darf (so, daß die Ritornelle, etc. nichts als Erholungsstellen für die Lunge oder die Finger sind), sondern sogar in Stücken, welche, der Angabe nach, alle daran theilnehmende Instrumente zu gleichem oder fast gleichem Range erheben sollen, z. B. in Quartetten

173 Spw. 398/399.
174 Spw. 399/400.

(zu deutsch: in musikalischen Viergesprächen). Hier herrscht entweder die erste Violine, Flöte u. dgl. durchaus, und die Solostellen der andern sind ebenfalls nur Ruhepunkte für jene, oder, wenn's hoch kommt, löst eine Stimme die andere mit ihren Passagen und Rouladen ab, während dem die übrigen theatermäßig nichts weiter thun, als – die Harmonie voll machen. An schöne Verwickelungen derselben, an einen charakteristischen bedeutenden Gang eines jeden unter ihnen u. s. w. – wie viele Komponisten denken daran, oder bleiben gleich weit entfernt von Trivialität und von gesuchten Modulationen, die etwas seyn sollen, aber bey genauerer Untersuchung nichts sind, als – leere Künsteley! – Weniger auffallend ist dies in *Sinfonien*. – Das Reizende dieser Art von Tonstücken besteht gerade *in dem Mannigfaltigen*, *in dem Aufwande der ganzen Instrumentalmasse zur Entwickelung des Schönen und Bedeutenden*, *welches in dem an sich faßlichen und oft simpel scheinenden Hauptsatz liegt*. – Hier ganz *rein* und doch *kraftvoll* zu setzen, ist allerdings schwerer, aber diese Fehler, sobald sie nur nicht gar zu grob sind, merkt man mehr bey Durchsicht der Partitur als beym Anhören, wenn man nicht ein sehr geübter Kenner ist. Es geht damit, wie mit allen kolossalen Figuren, denen man Unebenheiten im Detail gern verzeiht, wenn das Ganze nur imponirt und seinen Zweck erfüllt. Ob dieses aber bey so vielen Sinfonien der Fall sey, ob sie die oben |[175] angeführten Eigenschaften besitzen, oder nicht oft nur durch einen chaotischen Lerm, bey dem die Pauken allmählig immer mehr die Hauptrolle spielen (denn wer komponirt noch eine Sinfonie ohne Pauken?) betäuben, darüber kann uns die Erfahrung am besten belehren. – Indessen dürften wohl alle diese Mängel doch keinen Anhänger am Alten berechtigen, die Sinfonien der zweyten oder gar der ersteren Periode für zweckmäßiger als die neueren zu erklären. Ist in *dieser* Art von Tonstücken nicht alles so, wie es seyn sollte, so möchte sich der gute (auf Gründen der Aesthetik beruhende) Geschmack doch eher mit der allzu großen Fülle und Ueppigkeit der heutigen Sinfonien, als mit der hageren Gestalt der ehemaligen vertragen, welche uns durch die Reinigkeit ihrer Sätze für ihre langweilige Monotonie und ihre steife Rhythmik nicht entschädigen können. –

Zu den vorzüglicheren neueren gehören unter andren die eines Rosetti, der zu früh der Tonkunst entrissen ward, und einige von Neubauer u. a. in denen man mehr ein prunkendes Getümmel der Instrumente findet.

(Die Fortsetzung folgt)[176]

175 Spw. 400/401.
176 [Folgt:] Den 11ten März No. 24. 1801.

Doch, alles, was je Sinfonien und Quartette geschrieben hat, bleibt zurück hinter *dem* Manne, der schon beynahe ein halbes Jahrhundert hindurch mit immer neuer, unerschöpflicher, erstaunenswürdiger Kraft würkte, und der größte Wohltäter der deutschen Instrumentalmusik in der dritten Periode des vorigen Jahrhunderts ward. Längst hat ganz Deutschland dem ausnehmenden Genie unsers großen J. Haydn gehuldigt; längst sind die heiseren Stimmen pedantischer Mückenseiger, welche sich geneigt fühlen, über ein ganzes, durch tausend Schönheiten ausgezeichnetes Werk den Stab zu brechen, sobald ihnen ein paar verbotene, sogar nur verdeckte, Quinten und Oktaven darinn aufstoßen, und die auch Haydn damit nekten, zum Stillschweigen gebracht[177], da man einsah, daß Haydn auch an tiefer Kenntniß der musikalischen Grammatik |[178] manchem sich brüstenden Kontrapunktisten überlegen war. Und wer freut sich nicht, daß auch am Schlusse des Jahrhunderts der Name Haydn im Auslande mit Ehrerbietung genannt wird, daß London und Paris sich beeifern, eins seiner lezten Werke zu preisen, dessen es bey uns nicht mehr bedurfte, um ihn auf die höchste Staffel des musikalischen Ruhms zu stellen. – Doch warum soll ich durch bloße Deklamation über seine unsterblichen Verdienste – wozu man sich freylich so leicht hingerissen fühlt – einen Tropfen in's Meer gießen? – Lieber will ich den Versuch wagen, es mir (und vielleicht manchem, der darüber noch nicht nachgedacht hat) deutlicher zu machen, worauf wohl eigentlich Haydns Größe beruht. – –

Alles vereinigt sich in ihm, um ihn zum größten Instrumentalkomponisten zu erheben. – In seiner Jugend war er (wie Graun, Hasse, Schulz u. a.) ein sehr beliebter Sänger. Er studirt die großen italienischen Meister, und wer wird sich nun darüber wundern, daß er uns so herrliche Melodien gab; daß alles in seinen Werken, auch in den verwickeltsten Stellen, so schön singt, daß seine Hauptsätze im ernsthaften |[179] wie im komischen Styl eine so bedeutende kraftvolle Simplicität haben, welche sogleich das Gefühl des Kenners wie des Liebhabers mit sich fortreissen. Hiermit verband er das innigste (durch Bachs u. a. Werke genährte) Stu-

177 Hierbey eine kleine, an sich triviale, doch für die Ehre zweyer großen Tonkünstler vielleicht nicht unbedeutende Anekdote. –

Der verstorbene Kapellmeister I. A. P. Schulz befand sich vor etwa zwey Jahren als Zuhörer in einem Konzert, wo man eine neue Sinfonie von Haydn vortrug. Neben ihn stand ein ehemaliger Kapell- und Theatersänger, der, wie man zu sagen pflegt, etwas durch die (alte) Schule gelaufen war, und gern alles tadelte, was er nicht nach dem alten Schlendrian geformt sah. Dieser, um sich wichtig und, seiner Meinung nach, dem Kapellm. Schulz gefällig zu machen, da er wußte, daß er Kirnbergers Schüler sey, sagte zu ihm nach Endigung der Sinfonie: Was denken sie von diesem Lustigmacher? (H. nämlich.) Schulz, voll Erstaunen und Unwillen über eine solche Lästerung seines Lieblings, antwortete: Vor diesem Lustigmacher fall' ich nieder, und bet' an. – Wie sehr sich nach einer solchen Abfertigung das Gesicht des Ignoranten verlängerte, – kann man denken.

178 Spw. 405/406.

179 Spw. 406/407.

dium der Harmonie, deren Früchte die kühnsten, überraschendsten, und dabey nichts weniger als barocken Modulationen sind, wodurch er uns begeistert. Nun nehme man dazu die Kenntniß des eigenthümlichen Charakters der Instrumente und ihrer Würkungen, und alles dies vereinigt mit der seltensten Originalität eines Kopfes, der auch in der ungeheuren Menge seiner Werke weder andre noch sich selbst kopirt, ob er gleich seine eigne unverkennbare Manier hat, (wie jeder bey einem untergeschobenen Werke hört, der nur etwas von Haydn kennt) – so steht schon um deswillen unser großer Meister zwar bewundernswürdig, aber nicht unbegreifflich vor uns da. – Doch auch hiermit sind die Ursachen seiner Größe noch nicht alle angegeben. Die Quintessenz derselben scheint mir in der ausnehmend leichten Handhabung des Rhythmus, worin ihm keiner gleich kommt, und in dem zu liegen, was der Engländer *Humor* nennt, und wofür das deutsche Wort »Laune« nicht ganz paßt. Aus dieser lezten Eigenschaft läßt sich sein Hang zu komischen Wendungen und das noch größere Gelingen derselben, als der ernsthaften, erklären. – Wollte man auch hier eine Parallele mit andern berühmten Männern aufsuchen, so ließe J. Haydn sich in Ansehung der Fruchtbarkeit seiner Phantasie vielleicht mit unserm Jean Paul (die chaotische Anordnung, wie sich versteht, abgerechnet, denn die lichtvolle Darstellung (*lucidus ordo*) ist keiner von Haydns geringsten Vorzügen) vergleichen, und in Ansehung seines Humors, seiner originellen Laune (*vis comica*) mit Lor. Sterne. – Wollte man ferner den Charakter der Haydn'schen Kompositionen mit zwey Worten angeben, so wäre er – wie mich dünkt – *kunstvolle Popularität*, oder *populäre* (faßliche, eindringende) *Kunstfülle*. – Aber in welcher |[180] Gattung von Tonstücken ist Haydn wohl am größten und musterhaftesten? – Diese Frage muß man fast bey jedem bedeutenden Tonkünstler in der dritten Periode thun, denn man fordert von ihm, daß er nicht blos viel, sondern auch vielerley schreibe. Nun ist es zwar gewiß, ein *ächter* Künstler erregt in jedem Fache seiner Kunst, das er bearbeitet, Interesse, aber es bleibt auch eben so ausgemacht, daß selbst das größte Originalgenie, besonders zu einer Zeit, wo die Kunst aus einer kleinen Pflanze zu einem vielästigen Baume herangewachsen ist, nur in Einem oder einigen Theilen derselben mit *ausgezeichnetem* Glücke arbeiten kann. Und so fürchte ich denn nicht, gegen das Urtheil der meisten Kenner und Kritiker anzustoßen, wenn ich folgende Klassifikation der Werke Haydns aufstelle. – Den ersten Rang nehmen unbezweifelt seine *Sinfonien* und *Quartetten* ein, worin ihn noch niemand übertroffen hat. Den zweyten seine Kompositionen für's *Klavier*, doch hierin nur durch das empfindungsvolle, zarte und bey aller Künstlichkeit faßliche hervorragend, denn in *andrer* Hinsicht möchten ihm (außer Mozart) auch noch manche neuere Klavierkomponisten, besonders Muzio Clementi mit seinem Feuergeist (ja vielleicht in der Folge, wenn sich das wild Schwärmende gelegt hat, ein Beethoven) u. a. den Rang streitig machen. Hiernächst folgen

180 Spw. 407/408.

seine *Kirchenstücke*, und zulezt, seine *Theaterwerke*, so weit diese nämlich bekannt geworden sind. Den Beleg zu *dieser* Bemerkung giebt unter andern sogar das Werk, welches so außerordentliche Sensation erregt (beynahe so viel, wie Mozarts *Zauberflöte*), nämlich – die *Schöpfung*. Von diesem Werke wage ich es, zu behaupten, daß es Haydns *ächtem* Künstlerruhm – nämlich nicht dem, den der große Haufe giebt[181], – weder etwas entziehen, noch etwas zusetzen könne. Die Ehrfurcht gegen den großen Mann darf uns nicht verblenden, die Forderungen der Aesthetik an ein *solches* Kunstwerk zu übersehen. Und was kann diese wohl zu einer in Musik gesezten |[182] Naturgeschichte oder Geogonie, wo die Gegenstände wie in einer magischen Laterne vor uns vorüber gehen, – was kann sie zu den immerwährenden Objektmalereyen, zu dem Gemisch des Kirchen- und Theaterstyls (das uns zeigt, wie weit es mit jenem in den dortigen Gegenden schon gekommen ist) mit einem Worte, zu der Tendenz des Ganzen sagen? – Muß es nicht jeden Verehrer Haydns schmerzen, die große Kraft dieses Mannes *zum Nachtheil der Kunst* (denn *solche* Beyspiele sind oft gefährlich) an einen Text verschwendet zu sehen, der seiner nicht würdig ist? – Warlich, der Urheber des alten mosaischen Sabbathliedes ließ es sich wohl nicht träumen, daß dieses noch am Ende des 18ten Jahrhunderts mit allem Aufwande der modernen Tonkunst geschmückt, ein so großes Glück machen würde! – Nur dann dürften die überaus schönen herrlichen Chöre uns gegen die ästhetischen Misgriffe der meisten übrigen Theile entschädigen, wenn man sich von den leztern (wie vielleicht mancher bey der Anhörung gewünscht hat) den Text wegdenkt. – Genug, nach meiner (nöthigenfalls ausführlich zu vertheidigenden) Ueberzeugung kann dieses Werk, *als ein Ganzes*, Haydns Ruhm nicht vermehren. Aber – es kann ihm auch wenig oder nichts nehmen. Denn der Text kam ja nicht von ihm selbst, und es war also nicht seine Schuld, daß ihn dieser zu immerwährenden Darstellungen der Objekte, statt des Subjekts, zwang. Außerdem schrieb er – (und diesen Umstand wird man um der großen Verdienste des Mannes willen nicht aus der Acht lassen) – dieses Oratorium eigentlich für die *Engländer*, welche noch an Händels Regen- und Schneemahlereyen gewöhnt sind, und wel-|che[183], wenn sie ihren Geschmack treu bleiben wollen, in dieser *Schöpfung* eins der größten Meisterstücke finden müssen, die sie je gehört haben[184]. – – So

181 Allen Respekt gegen das Publikum; – aber ich kenne in *Kunstsachen* keinen schlechtern Richter, als das *in Masse* urtheilende Publikum.

182 Spw. 408/409.

183 Spw. 409/410.

184 Der Verfasser dieses Aufsatzes hält dafür, daß man nicht wohl daran thue, aus einer gewissen Art von Schüchternheit das Zwecklose eines allgemein verbreiteten Kunstwerks mit Stillschweigen zu übergehen. Das »*imitatorum servum pecus*« schadet dann zu sehr der Kunst. Er hat sich also vorgenommen, zu einer solchen Untersuchung auch sein Scherflein beizutragen, und zwar in einer Abhandlung betitelt: »*Versuch zur Begrenzung des Gebiets der Tonkunst, besonders in Hinsicht auf musikalische Mahlerey.*« Dabey fürchtet er keinesweges den, ihn nicht treffenden, Verdacht: als wolle er an einem mit Recht hochberühmten Mann zum Ritter werden. Wer ihn

hat also kein Komponist des vorigen Jahrhunderts soviel für die Ausbildung der *Instrumentalmusik* gethan, als unser Vater J. Haydn. Keiner benuzte so ihre innere und äußere Kraft; keiner als er war im Stande, sie mit der Gesangmusik nicht nur in das gehörige Gleichgewicht zu stellen, sondern diese sogar dadurch zu nöthigen, daß sie gegen den Anfang des neuen Jahrhunderts alle ihre Kräfte aufbiete, um nicht hinter jener zurückzubleiben.

(Die Fortsetzung folgt)[185]

In der That schien am Endes des vorigen Jahrhunderts der *Gesang* gegen die Instrumentalmusik in ein ähnliches Verhältniß zu gerathen, wie im Anfange desselben, nur mit dem Unterschiede, daß ehemals die Ausbildung eines Theils der *innern* Tonmechanik (der Harmonie), jezt aber die der äußern (die Vermehrung und Kultur der Instrumente) ihm nachtheilig zu werden drohte. Zwar gab es Sänger und Sängerinnen in Menge, aber was kann man von den meisten rühmen? – In der *großen Oper* (dem Muster für die übrigen) wurden die *Kastraten* immer seltener, und wenn man dadurch auf der einen Seite die Rechte der *Natur* ehrte, so ist nicht zu leugnen, man schadete der *Kunst* auf der andern, wenigstens für die ersten Zeiten, d. h. so lange, bis auch – natürliche Sänger genug vorhanden sind, die sich Mühe geben, das durch Fleiß und Anstrengung zu erlangen, was den Kastraten so leicht wird: Festigkeit, Biegsamkeit, Kraft, Gleichheit und Reinheit der Stimme. Diese Eigenschaften waren damals unentbehrlich, als der Gesang noch die Aufmerksamkeit fast ausschließlich auf sich zog. Allein jezt hatten die Instrumente eben so viel, wo nicht noch mehr, Terrain gewonnen. Sie unterstüzten den Sänger *zu* |[186] sehr, als daß er noch nöthig gehabt hätte, auf *reines sicheres Treffen* viel Fleiß zu verwenden. Das *Solfeggiren*, welches, *zweckmäßig* geübt, so wichtige Dienste leistet, schien den meisten unnütz; man fing gleich von den Arien an, lernte diese mechanisch ein, und trat dreist als Sänger oder Sängerin auf, denn es fehlte dabey selten an einem Instrument, welches die Singstimme mitspielte. Die Rache, welche die vernachlässigte Kunst nahm, wenn man etwas anderes als die Hauptmelodie (nämlich eine Mittelstimme) singen sollte, achtete man weniger, weil man dergleichen möglichst ablehnte, oder sich bey den leichten Terzengängen auf sein Gehör und überhaupt – auf dem Lerm der Instrumente verließ. Eben so litt die Reinheit der Intonation durch das Verstecken der Stimme unter die Instrumente, wie jeder zugeben wird, der da weiß, was es oft für Mühe kostet, ein Orchester *rein* einzustimmen, da, wo nicht (wie in guten Kapellen) eine feste Stimmung und durch vieles Zusammenspielen erlangte Gehörfertigkeit anzutreffen ist. Aber am meisten

einer solchen Absicht fähig hielte, wird gebeten, erwähnten Aufsatz, wenn er etwa in diesen Blättern erscheinen sollte, entweder gefälligst zu überschlagen, oder ihn, zur möglichsten, immer willkommenen, Berichtigung, genau in's Auge zu fassen. –

185 [Folgt:] Den 18ten März No. 25. 1801.

186 Spw. 421/422.

verlohr der *Vortrag*; denn theils bekümmerten sich die Sänger wenig um die Theorie (die Sängerinnen, wie man denken kann, noch weniger) theils wurden die Auszierungen von den Komponisten fast ganz ausgeschrieben (und was beweiset mehr gegen die Sänger, als dieses gerechte Mistrauen in ihre Kenntnisse und ihren Geschmack?) theils ließ die bunte Instrumentalbegleitung dazu keinen Raum, oder verleitete zu Schnörkeleyen, womit man sogar das Recitativ verunstaltete[187]. |[188]

Alles dieses gilt freylich nur von dem großen Troß der Sänger und Sängerinnen, denn auf Opern- und auch auf Nationaltheatern gab und giebt es rühmliche Ausnahmen, worunter z. B. ein Hurka, eine Schik u. a. Allein ihr Beyspiel hat im Ganzen bis jezt mehr Bewunderung lls[als] Nachahmung erweckt, und man kann sich leicht überzeugen, welch ein mühseliges Amt das eines Korrepetitors bey vielen Theatern seyn muß, welche die Sänger und Sängerinnen, denen es an Ton- und Taktfestigkeit oft *ganz* fehlt, auf den Musikdirektor richten. Doch am übelsten sah es in der dritten Periode mit dem *Chorgesange* aus. Der Verfall der Kirchenmusik bewürkte auch seine Vernachlässigung. In Schulen, wo er sonst vorzüglich genährt wurde, bekümmerte man sich immer weniger darum, und was man that, geschah hauptsächlich nur zur Unterstützung des, Gesundheit und Sitten verderbenden, Straßengesanges, weil dadurch arme Knaben und Jünglinge Mittel zur Subsitenz bey ihrem Schulkursus erhielten und wofür unser, mit interessanteren dingen beschäftigtes Zeitalter noch keinen vernünftigeren Ausweg gefunden hat. Nur Eine Anstalt zeichnete sich zu ihrem Vortheile aus – die *Thomasschule in Leipzig*, welche noch am Schluß des Jahrhunderts, ehrenvoll für ihre Stifter und Erhalter, und unter der Pflege des würdigen Hiller blühte[189]. – |[190]

187 Daher kamen auch die sogenannten *Kadenzen* fast ganz aus der Mode. Ehedem brachte man sie fast bey jeder Gelegenheit an, und hatte ohne Zweifel unrecht. Jezt verdrängt die Beschaffenheit der meisten Bravourarien, die Unwissenheit der Sänger u. a. D. diese Kunststücke immer mehr; nur in großen Opern sind sie noch im Gange. Ob man hieran ganz wohl thue, ist eine Frage. Denn wären sie auch nur Proben der Kunstfertigkeit | der Sänger, wo die Instrumente ihnen nicht helfen können; so nöthigen sie diese doch, ihrer Bequemlichkeit beym Studium der Stücke Einhalt zu thun. Aber sie sind noch etwas mehr. Ihre eigentliche Bestimmung ist: den Gang der in der Arie herrschend gewesenen Empfindung noch einmal, und zwar *konzentrirt* (im verjüngten Maaßstabe) darzustellen, ohne sich durch die Fesseln des Rhythmus u. dgl. dabey beschränken zu lassen. Dies geschieht nun keinesweges immer durch Rouladen, sondern oft besser durch einzelne bedeutende Töne. Dazu gehört aber nicht blos Kenntniß des Mechanismus der Musik (wie man ein Thema behandeln und verändern *kann*) sondern auch Geschmack und eigne Empfindung sowohl, als Erfindungsgabe. Weil man dies nun heut zu Tage selten vereint erwarten darf; so thun die Komponisten, in dieser Hinsicht, allerdings nicht übel daran, die Kadenzen in den Arien zu vermeiden.

188 Spw. 422/423.

189 Gewiß wäre eine Schilderung dieser Anstalt, welche sich sowohl auf das *Innere* als *Aeußere* derselben, d. h. ihren Werth in *musikalischer* Hinsicht und die Mittel, wodurch er erreicht ward und wird, ihre Vorzüge und etwanigen Mängel u. s. w. *ausführlich* und *unpartheyisch* einließe, sehr nüzlich und den Freunden der deutschen Tonkunst willkommen. Sollte sie noch nicht erschienen seyn, so werden uns hoffentlich *sachkundige* Männer, die an der Quelle sind, bald da-

Aber der Mangel an *geschickten* Singmeistern, welche sich gegen das ungeheure Heer der Lehrer für Instrumente, besonders des Klaviers, kaum wie 5 zu 100 verhalten, mußte an den meisten Orten Deutschlands die *gebildeten* Stimmen und einen *reinen*, *sichern*, *schönen* Vortrag immer seltener machen. Ohnedies dachte man nicht auf Mittel, den Hauptstützen des Gesanges, dem *weiblichen* Geschlecht, die Erlernung der trocknen Anfangsgründe zu erleichtern, und seiner natürlichen Vorliebe für die erste Stimme Einhalt zu thun. Daher blieb denn auch in Konzerten, welche nicht mit geübten Kapell- oder Theatersängern und Sängerinnen besezt waren, das, was gewöhnlich das Publikum am meisten interessirt, nämlich der *Gesang*, zurück, und verdarb mehr den Geschmack, als er ihn bildete. Vorzüglich aber galten die so besezten Chöre gemeiniglich für die »*parties honteuses*« der Konzerte, und wären es ohne Uebertäubung durch die Instrumente oft noch mehr geworden, obgleich die Direktoren sich damit am meisten zerarbeiten mußten. – Mitten unter diesen für die Vokalmusik so trüben Aussichten entstand und erhob sich allmählig ein Institut, welches den einzig richtigen Weg einschlug, den Gesang mit der Instrumentalmusik wieder in's Gleichgewicht zu bringen, nämlich die jezt sogenannte *Singakademie in Berlin*. Hieran nahmen bald eine Menge von Dilettanten sowohl als Vokalisten |[191] von Profession warmen Antheil, ob man gleich nur Sachen im Kirchenstyl (Choräle u. dgl.) und zwar (um der reinen und sichern Intonation willen) ohne Instrumentalbegleitung – den Flügel ausgenommen – übte. Man gab dadurch eine Beweis, daß die Lust zum edlen kraftvollen Gesange keinesweges erloschen sey, sondern es nur eines kenntnißreichen und – *humanen* Anführers, der allgemeines Zutrauen genießt, bedürfe, um schnell erweckt und verbreitet zu werden. Dieser Mann war ein ehrwürdiger Veteran der Tonkunst, war C. Fasch. Schon in der zweyten Periode gehörte er, neben einem Bach u. a. unter die Zierden der Berliner Kapelle, und bildete seitdem im Stillen manchen trefflichen Schüler durch Lehre und Beyspiel. Gewiß gab es bisher nur äußerst wenige Tonkünstler, welche, wie er, die tiefste musikalische Gelehrsamkeit mit dem feinsten Geschmack und – was das allerseltenste ist – mit einer sehr großen *Bescheidenheit* verbanden. Diese leztere Eigenschaft, welche ihn abhielt, eine Menge von Sachen zu schreiben, war auch wohl nur schuld, daß sein Verdienst nicht noch allgemeiner anerkannt wurde, weil er in einem Zeitalter lebte, wo man sich selbst wichtig machen, sich dem Publikum alle Augenblicke durch neue glänzende Werke aufdringen mußte, um überall bewundert zu werden. Nicht so unser Fasch. In seinem Herzen thronte nicht Eitelkeit, sondern ächte Liebe zur Kunst und Gefühl für *wahre* Künstlerehre. Seine Arbeiten trugen durchgängig Spuren der sorgfältigsten Feile, ohne matt und alltäglich zu seyn. Sie enthielten alle Vorzüge

mit beschenken. Ich wage es, hier öffentlich darum zu bitten.

190 Spw. 423/424.

191 Spw. 424/425.

der alten Schule, und zeigten doch, daß ihr Urheber mit dem Geiste des Zeitalter immer fortgeschritten sey. Diese schöne *Haltung* in seinen Werken ist es, was sie so musterhaft macht. Aber auch als Klavierspieler, und zulezt, als Lehrer und Beförderer des *edleren* Gesanges verdiente er innige Hochachtung. Sie ward ihm von allen, die ihn und seinen Arbeiten kannten, und die für wahren Künstler- und Menschenwerth Sinn hatten. Ihn entrückte das lezte Jahr des abgewichenen Jahrhunderts seinem bisherigen Würkungskreise. Da vernahm so mancher von seinen |[192] nahen und fernen Verehrern diese Botschaft mit Wehmuth; da ging an ihn in Erfüllung, was Cato sich wünschte: man fragte sich, warum man dem edlen Fasch noch keine Ehrensäule errichtet habe, die oft ein minder bedeutender Künstler erhielt? Einst, wenn das jezt Neue alt, und dann – wie so oft geschieht – das jezt Alte wieder neu erscheint; einst wird man bey den Wallfahrten zu unsern großen Tonkünstlern des vorigen Jahrhunderts auch ihn nicht vergessen, der nicht *vielerey* aber *viel* (*multum, non multa*) schrieb und that. Unterdessen ist zu wünschen und zu hoffen, daß das von ihm gestiftete und durch seinen talent- und kenntnißvollen Gehülfen Zelter so treu unterstüzte Institut noch lange blühe und Frucht bringe, ohne von dem gewöhnlichen Schicksal *frey* errichteter Gesellschaften – von Ueberdruß, Eifersucht u. dergl. – etwas zu erleiden! Wäre es aber zum Besten der deutschen Tonkunst nicht auch schön, wenn diese Anstalt in großen und kleinen Städten *möglichst* nachgeahmt würde? Freylich werden dazu Männer erfordert, welche mit Einsichten in das Wesen der Singkunst und einem sicheren Gehör uneigennützige Liebe zur Musik, besonders aber Geduld und Freundlichkeit verbinden, um bey der Nachhülfe in den ersten Elementen nicht zu ermüden und die oft schüchternen Dilettantinnen nicht zurückzuschrecken. Aber sollten dergleichen Männer wohl so selten seyn, wie man denkt? sollten die Versuche dazu würklich so mißlingen, wie man fürchtet? sollte der Kampf mit der Trägheit, dem Dünkel und der Scheelsucht *jenen* Männern, welche sich einer solchen Bemühung unterziehen, zu schwer werden? Ich glaube nicht. Man nehme nur den Nutzen solcher Institute recht zu Herzen, und lasse sich durch den erst kleinen langsamen Fortgang derselben, durch die anfänglichen Schwierigkeiten nicht irre machen, so gedeihen sie zuverlässig.

Denn nur auf diese Weise wird, wie es scheint, dem jezt wichtigsten Bedürfnisse der *praktischen* Tonkunst für uns Deutsche, abgeholfen. Mit der Instrumentalmusik hat es, bey |[193] unsrer natürlichen hervorstechenden Anlage dazu, keine Noth; aber der *Gesang*, der *schöne künstliche* (nicht künstelnde) *Gesang* !! – Er ist einmal, wie schon bemerkt, keine ganz einheimische deutsche, besonders nord-deutsche Frucht und bedarf daher um desto mehr der sorgfältigsten Pflege. – Eine augen-

192 Spw. 425/426.
193 Spw. 426/427.

scheinlichen Beweis davon geben die *Volkslieder* und der Zustand der *Liedermusik* überhaupt. Mehrere Provinzen Deutschlands haben fast gar keine *eigenthümlichen* Volkslieder. Was dort der Bürger und Landmann bey feyerlichen oder fröhlichen Veranlassungen singt, ist entweder aus Operetten entlehnt oder so beschaffen, daß Melodie und Text dem geübteren Sinne, dem Verstande und dem sittlichen Gefühl wehe thun und die unreine Ausführung überdies die Ohren zerreißt. Woher dies? Die vornehmsten Ursachen sind wohl theils natürliche Schwerfälligkeit zum Gesange, theils die gänzliche Vernachlässigung desselben in den Volksschulen, oder, was noch mehr Schaden stiftet, das abscheuliche Geplärre zum Anfange und Beschluß der Lektionen. Ferner: die, noch immer sehr große *politische* Kluft zwischen den niedern und den höheren Ständen, welche nicht nur die intellektuelle Bildung jener, sondern auch ihre ästhetische (ihren Schönheitssinn, ihr Kunstgefühl) äußerst unterdrückt; obgleich nicht zu leugnen ist, daß in dem lezten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts der *grelle* Unterschied der Stände sich sehr vermindert hat, und man diese Würkungen des Schicksals und der Vernunft nicht unbenuzt lassen sollte. Endlich liegt der Volksgesang auch deshalb darnieder, weil unsre Dichter und Komponisten sich ihrer Kunstbildung nicht zu diesem Behuf, *bis zu einem gewissen Grade*, entäußern können, und daher so selten den rechten Ton solcher Lieder treffen oder – festhalten. Indessen möchte auch diese Mühe vergeblich seyn, so lange man nicht darauf denkt, die *Lust* zum Singen *überhaupt* mehr zu erwecken, (was weder vom Dichter noch Komponisten abhängt), denn den untern Volksklassen ist es, *wenn* sie singen wollen, mehr darum zu thun, *daß* sie singen (d. h. ihren Gefühlen Luft machen) als, *was*, und am |[194] wenigsten, *wie* sie singen. Daraus folgt wohl, daß man, vor der Hand, diese Gattung von Musik nur dem Zufall überlassen müsse.

Ganz etwas andres sind aber diejenigen *Lieder*, welche dazu dienen, *gebildeten* (doch nicht verbildeten) Menschen entweder in der Einsamkeit oder in trauten feineren Zirkeln, wo man das Herz nicht vor der Thüre lassen muß, frohe Stunden zu machen, und welche man durchaus nicht, weder im Gedicht noch in der Komposition, mit den eigentlichen Volksliedern *verwechseln* oder *vermischen* sollte. Sie gehören unstreitig zu den kräftigsten Mitteln, deren sich die Tonkunst zu ihrem höheren Zweck, Veredlung des Gemüths, bedienen kann. Hier darf die Kunst am wenigsten in Künsteley ausarten und dadurch die Empfindung schwächen; hier ist aller Sinnen- und Verstandesgenuß durchaus dem des Herzens untergeordnet. Aber eben wegen dieser *zusammengedrängten* Kraft erfordert die Komposition des Liedes nicht nur hinreichende tiefe Kenntnisse der Theorie der Musik und der Dichtkunst, sondern auch Kenntniß des Menschen, d. h. der Art, wie er, *ohne* Zwang und Kunst seine Empfindungen äußert, und vor allem, ein eignes lebhaftes Gefühl

194 Spw. 427/428.

für's Gute und Edle. Wage es doch ja keiner, sich mit der Komposition eines Liedes zu befassen, dem diese leztere Eigenschaft fehlt! er wird – und wenn er mehr von der Harmonie wüßte, als S. Bach – doch nur ein steifes geistloses Machwerk zu Stande bringen. Das bestätigt die Erfahrung nur zu sehr. Wie mancher ließ sich, besonders in der dritten Periode, beykommen, mit einer Liedersammlung zu *debütiren*, als wenn dazu die ersten besten Einfälle gut genug wären. Nein, wie nicht jeder, der die ersten Regeln der Prosodie kennt und Gelegenheitsgedichte darnach fabrizirt hat, auch ein gutes Sonnett machen kann, ob es gleich nur wenige Strophen enthält; eben so darf nur der geübte und empfindungsreiche Tonkünstler uns mit Liedern beschenken, die wir öfter als einmal ohne Langeweile singen sollen; und die musikalische Kritik müßte vielleicht bey keiner Gattung von Tonstücken strenger seyn, als bey |[195] dieser. – Doch giebt es manche bedeutende und beliebte Sammlung von Liedern, welche in der letzern Periode bekannt wurden, und mehr als vorübergehenden Werth hatten. Dergleichen gaben uns ein Mozart, Haydn, Naumann, Hurka, Reichardt und Schulz. Unter diesen haben besonders die lezteren, *zu ihrer Zeit*, den meisten Eingang in die häuslichen Unterhaltungen gefunden[196]. – Was war wohl die Ursache davon? Meiner Ueberzeugung nach *der* Umstand, daß Schulzens Lieder sich *größtentheils* durch Ton und Inhalt von dem *gemeinen Volksliede* auf der einen, und von dem *höheren* Liede (zu dessen innigen Genuß schon eine nicht alltägliche Kunst- und Herzensbildung vorausgesezt wird, wie z. B. bey den Liedern Reichardts) auf der andern Seite entfernt halten, und gewissermaßen eine *Mittelgattung* ausmachen. Dem ersten Anschein, und auch dem Titel nach, sind sie bestimmt, den Volkston, doch, wie sich versteht, veredelt, nachzuahmen; allein ihr eigentlicher Zweck ist, wie man bald sieht, der: mit Hülfe der Tonkunst die *reineren* Gefühle in der Brust solcher Menschen zu erwecken und zu erhalten, denen die Nachtheile, welche die Kultur, besonders im städtischen Gewühl, dem Herzen so leicht verursacht, öfter vor Augen schweben, und sie entweder mit der Menschheit überhaupt entzweyen oder, nach vergeblichem Kampfe, mit dem Strome fortreissen. Diesen an sich so schönen Zweck glaubten Voß und Schulz (wie einst Weisse und Hiller mit ihren Operetten) am besten dadurch zu erreichen, wenn sie die Idyllenwelt im deutschen Kostume zum Stoff ihrer Lieder wählten; und wäre es möglich, die unsichtbaren Würkungen der Kunst sichtbar darzustellen und zu berechnen, so wür-|den[197] wir gewiß von manchem das Geständniß hören, Schulzens Lieder hätten jenen Zweck bey ihm nicht verfehlt. Vorausgesezt nun, daß jene Mittel die richtigsten waren, so konnte die Komposi-

195 Spw. 428/429.

196 Ich sage: *zu ihrer Zeit*. Denn, wenn schon in keiner Kunst der Reiz der Neuheit so mächtig würkt und würken muß, wie in der Musik; so kann vollends ein kleines Lied, was nur Gefühle ausspricht, und der Eitelkeit äußerst wenig zu thun giebt, auf ein lang dauerndes Interesse nicht große Ansprüche machen.

197 Spw. 429/430.

tion dieser Lieder wohl in keine bessere Hände gerathen, als in die unsers Schulz. Er besaß, wie bekannt, eine sehr tiefe weit umfassende Kenntniß der Theorie der Musik, die bis zu *dem Grade* gediehen war, *daß sie ihn nicht unwillkührlich zu Künsteleyen fortriß, sondern ihm ganz zu Gebote stand*[198]. – Melodie und Harmonie, so sorgfältig er auch damit umging, blieben ihm doch nur Mittel zum Zweck, und Deutschland hat wohl keinen Komponisten aufzuweisen, der mehr als er das Verhältnis beobachtete, welches zwischen der Poesie und Musik in der angewandten Tonkunst statt finden soll. Sein zartes und lebhaftes Gefühl brachte ihn ferner dahin, daß jede Wendung, jeder Ton sogar, der *Totalidee* und Empfindung entsprach, welche er ausdrücken wollte. Nur auf diese Weise war es ihm möglich, seinen Lieder zugleich, einen *bestimmten* und doch *idealen* Charakter mitzutheilen, der jedem Unbefangenen den Ausruf abnöthigt: gerade so mußte es seyn! – Aber wäre es *jezt* wohl gut, *diese Gattung* von Lieder nachzuahmen? Ich denke, nein; und zwar nicht blos darum nicht, weil der Geist eines Schulz nicht auf jedem Liedersänger ruhen dürfte, sondern weil die *nächste* Tendenz dieser Lieder nicht mehr in unser Zeitalter paßt, und weil die Kunst überhaupt durch Mittelgattungen ihrer Produkte wenig gewinnt. Die politische und bürgerliche Gährung in der dritten Periode scheint auch uns Deutsche für arkadische Genüsse und Empfindungen abgestumpft oder überreif gemacht zu haben. Wir bedürfen jezt einer stärkeren Dosis von |[199] Kunstmitteln zum Anstoß unsrer Gefühle, als uns der Hinblick auf unverdorbene, aber auch *unkultivirte* Menschen gewähren kann, in deren Lage uns solche Lieder versetzen sollen. Der so vielfach aufgeregte und beschäftigte Verstand versperrt immer mehr *die* Wege zum Herzen, welche anderwärts als durch ihn gehen, und der *künstliche* Mensch verdrängt nun *auch* in unsrer *Phantasie* immer mehr den blos *natürlichen*, an Form und Würkungskreis sehr eingeschränkten Menschen. Mit einem Wort, wir streben – ganz *antirousseauisch* – auch da nach Kunst, wo man sonst glaubte und sich freute, ihrer entbehren zu können. Rückschritte, wenn sie auch zu billigen wären, lassen sich nun nicht mehr thun; man muß sich durcharbeiten zu dem Ziele, das – noch ferne ist. Aber eben dies – diese Gährung nämlich, wenn sie zur schnelleren Annäherung an das Ziel benuzt werden soll, macht es uns auch zur Pflicht in unsern künftigen sowohl großen als kleiner Kunstwerken das *Schwanken* zwischen dem Gemeinen und Edlen, zwischen dem Rohen (*blos* natürlichen) und dem fein Gebildeten möglichst zu vermeiden. Und aus dem allen folgt: daß Schulzens Lieder früher veralten mußten, als sie es ihrer innern Vortrefflichkeit wegen verdienten. Auch diese Bemerkungen treffen keinesweges ihn, den Unvergeßlichen, sondern nur – seine Nachahmer. Denn er erwarb

198 Diese offenbart er in seinen Liedern unter andern durch einen scheinbar kleinen aber wichtigen Umstand, durch die treffende Wahl seiner *Tonarten*. Man versuche es nur, eins seiner Lieder aus einem andern Tone zu spielen, und man wird bey einiger Aufmerksamkeit fühlen, wie der Charakter des Liedes an seiner Natürlichkeit verliert.

199 Spw. 430/431.

sich auch außerdem Vorzüge, die ihn zum Range der besten, wenn auch nicht glänzendsten, deutschen Komponisten des vorigen Jahrhunderts erhoben. *Simplizität* und *Wahrheit* sind die wichtigsten Eigenschaften seiner Werke. Dahin führte ihn die natürliche Anlage seines Gemüths verbunden mit seiner großen Kunstkenntniß. Dies machte ihn besonders geschickt zur Darstellung des *Erhabnen* (vorzüglich des Religiös-|erhabnen[200], worinn er seit Händel vielleicht der erste ist) und zum Ausdruck des *Unschuldigen*, *Kindlichen* (im kleinen Liede), welches, ästhetisch betrachtet, an jenes (das Erhabne) nahe grenzt, ob es gleich in Ansehung des Kunstaufwandes zwey Extreme zu seyn scheinen. Was mitten inne liegt, die Darstellung des Feurigen, Komischen u. dgl. wozu eine üppige Phantasie, mithin auch eine größere Kraft und Mannigfaltigkeit der Instrumentalbegleitung u. s. w. gehört, war sein Fach nicht; auch kannte er sich selbst zu gut, um anders, als durch Umstände gezwungen, dergleichen zu unternehmen. Wie viel wir diesem ebenfalls durch große Bescheidenheit und durch innige *reine* Liebe zur Kunst ausgezeichneten Manne verdanken, wird uns hoffentlich sein Biograph (sein Freund und zugleich sein Geistes- und Herzensverwandter) entwickeln. Das lezte Jahr des vorigen Jahrhunderts raffte auch ihn, den eben so trefflichen Menschen als Künstler dahin, nachdem das Schicksal ihn schon früher durch Kränklichkeit nöthigte, fast aller Theilnahme an Musik zu entsagen. O wie viele gab es und giebt es noch, denen das größte Opfer nicht zu groß gewesen wäre, um ihn der Welt und der Tonkunst noch länger erhalten zu können![201] –

(Der Beschluß folgt)[202]

Dies wären nun wohl, wie mich dünkt, die wichtigsten Veränderungen, welche die *praktische* Tonkunst in Deutschland gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts erfahren hat. Bey dieser allgemeinen Ausbreitung der Musikliebhaberey, welche nur der Kirchenmusik Schlummer, den übrigen Gattungen aber neues Leben brachte, blieb aber auch die *Theorie* und die *Literatur* der Musik *nicht ganz* ohne Gewinn, ob sie gleich auf den *Gang* derselben *bis jezt* noch wenig Einfluß hatte, und ich sie daher auch nur kurz berühren will. Die Ursache dieses geringen Einflusses lag wohl hauptsächlich darin, daß die erfahrnen Musiker so selten wissen-

200 Spw. 431/432.

201 Manche schöne Wünsche und Vorsätze zur Beförderung der Musik nahm er mit in's Grab. So sprach er unter andern mit dem Verf. dieses Aufsatzes öfters davon: daß er gern ein *populäres* Handbuch der Ton- und besonders der Singkunst zum Gebrauch für *Schulmeister-Seminarien* und Lehrer in *kleinen* Schulen schreiben möchte, so daß sie sich selbst damit forthelfen könnten, weil auch ihm die Verbesserung des Gesanges unter allen Volksklassen sehr am Herzen lag. Vielleicht realisirt dies ein andrer dazu fähiger Mann, der Kunstkenntnisse genug und dabey die Gabe hat, das blos Gelehrte, was nur der Musiker von Profession wissen soll, zu vermeiden, ohne bedeutende Lücken zu lassen. – Möchte es doch bald geschehen!

202 [Folgt:] Den 25ten März No. 26. 1801.

schaftliche Bildung hatten und die Gelehrten, welche die Tonkunst noch einiger Aufmerksamkeit würdigen mochten, wieder selten hinreichend tiefe Kunstkenntniß besaßen. Deshalb sind wir auch in der Theorie des *Mechanismus* der Tonkunst noch nicht viel weiter, als man zu Marpurgs und Kirnbergers Zeiten war; und über die *ästhetische* Behandlung der Musik haben wir fast nur – *Fragmente* aufzuweisen, unter denen es freylich manche giebt, welche treffliche Bemerkungen enthalten und den künftigen ästhetischen Theoretikern der Musik schätzbare Materialien und Fingerzeige liefern, wie z. B. aus der frühern Periode in Sulzers Theorie der schönen Künste, sammt den Nachträgen, ferner in den Schriften Reichardts, Spaziers, im Kramerschen Magazin u. a. W. – Manche verdiente Männer sorgten auch für |[203] die Ausfüllung einiger Lücken, bey *Erlernung* der Musik. So erwarb sich Herr M. D. Türk in Halle ein nicht geringes Verdienst durch seine zweckmäßige *Klavierschule u. a. S.* welche unter der Mithülfe eines *geschickten* Lehrers gewiß nicht Oberflächlichkeit, sondern Gründlichkeit auf dem leichtesten Wege befördern. Hiernächst dürfen wir auch Petris »*Anleitung zur praktischen Musik*« nicht vergessen, die eine Art von musikalischer Encyklopädie enthält, und noch mehr geschäzt sey würde, wenn ihr Verfasser seinen großen Vorrath von Kenntnissen (besonders historischen) mehr in Ordnung gebracht und sie geschmakvoller dargestellt hätte. Von diesen Mängeln ist ein neues wichtiges Werk frey, das Lehrbuch der theoretischen Musik des Hrn. H. A. Klein, das einem nicht geringen Bedürfnisse abhilft. Seine Kompendienform macht es besonders tauglich zu einem Leitfaden für Lehrer; nur Schade, daß es im *technischen* Theil (die Orgel ausgenommen) so kurz ist. Sollte hieran vielleicht die Hinsicht auf das deutsche *Publikum* Schuld seyn, welches gerade von wissenschaftlichen und Kunstwerken die größte – *Wohlfeilheit* verlangt und hierdurch die Schriftsteller zum übermäßigen Zusammendrängen ihrer Ideen und Erfahrungen nöthigt? – Dennoch haben auch Werke, welche nur *deutsche* Mühsamkeit und Fleiß hervorbringen konnten, unter uns Plaz gefunden, und auch der Literatur der Musik – bisher noch immer eine der geringsten gegen die der übrigen Fächer – etwas mehr Achtung verschafft. Vorzüglich sind Forkels Schriften und schon aus der früheren Periode die Entdeckungen im Reiche der alten Kirchenmusik, welche uns der gelehrte Abt M. Gerbert mittheilte, endlich auch E. L. Gerbers Tonkünstler-Lexikon, (dieses in seiner Art einzige und so |[204] nützliche Werk,) sprechende Beweise, daß es uns, bey gehöriger Unterstützung, nicht an Männern fehlen würde, welche unsern Blicken in die Zukunft durch die Darstellung der Vergangenheit eine bestimmtere festere Richtung geben könnten, als es die jetzige Gährung der *praktischen* Tonkunst sonst vermuthen ließe.

203 Spw. 437/438.
204 Spw. 438/439.

Jezt bleibt mir nur noch die wichtige Frage übrig: was hat die deutsche Tonkunst *im Ganzen* vom *Anfange bis zum Ende* des vorigen Jahrhunderts *gewonnen* oder *verloren*? – Gern wiche ich dieser Frage aus, denn ich weis, wie mislich oder fast unmöglich es für einen unbekannten Schriftsteller ist, die Urtheile des Publikums, besonders über Gegenstände der schönen Kunst, leiten zu wollen, ohne daß ihn der Vorwurf eines verwegenen Dünkels, und zwar mit Recht, treffe. Auf der andern Seite scheint es wiederum Pflicht eines jeden, der mit irgend einer Art von Kritik hervortritt, durch die Aufstellung eines Endurtheils von dem Gesichtspunkte Rechenschaft abzulegen, wovon er ausging, besonders da die Bescheidenheit verbietet, zu glauben, daß man diese Bemerkungen von Anfang bis zu Ende einer ganz genauen Aufmerksamkeit gewürdigt habe, um selbst die nöthigen Resultate daraus ziehen zu können. Bey diesem Schwanken zwischen Reden und Schweigen giebt *die* Erfahrung den Ausschlag: daß die Stimmen des Publikums über den Werth der älteren und der neueren Musik doch in der That – und hier und da gewiß zum Schaden der Kunst – noch zu sehr getheilt sind, um nicht einen kleinen Versuch zur Prüfung dieser Urtheile zu entschuldigen. Nichts führt wohl gerader darauf hin, als eine Abhandlung wie diese; es sey also gewagt!

Anhänglichkeit am Alten auf der einen und *Reiz der Neuheit* auf der andern Seite sind von jeher zwey gefährliche Klippen gewesen, woran die Wissenschaft, wie die Kunst, nicht selten ihre Kraft schwächten. Jene, indem sie die Lust zur Untersuchung des Werthes neuer Entdeckungen und Formen unterdrückte; diese, indem sie, der Natur der Vernunft zuwider, das zu *allen* Zeiten Gute und Schöne sammt dem Mangelhaften und |[205] Schlechten, was die Vorzeit uns gab, verwarf, und oft späterhin zu Rückschritten zwang, oder – vom Ziel entfernte. Beyde haben in einzelnen Fällen ihren Nutzen, aber zuverlässig wiegt dieser den Nachtheil nicht auf, welchen sie der Menschheit zufügten. Doch nirgends ist es wohl schwerer, sich gegen den *schädlichen* Einfluß zu verwahren, welchen *der Reiz der Neuheit* auf uns hat, als in einer Kunst, die ihrer innern Beschaffenheit nach nicht ohne ihn gedeihen kann. In den *bildenden* Künsten z. B. bringt gerade die Unterhaltung mit schönen Werken gewöhnlich einen größeren Genuß hervor, je *älter* sie sind; weil dazu (zu *diesem* Kunstgenuß) die sinnliche Anschauung weniger als die Reflexion beyträgt und *der* Gedanke: so weit war man damals schon, der die Bewunderung erhöht, durch keine neue Wahrnehmung unterbrochen wird. Anders ist es in der Musik. Sie hat größern sinnlichen Reiz und unterhält diesen durch beständigen Wechsel der Empfindungen, welcher *die Reflexion der Anschauung unterwirft*. Tonstücke von *Bedeutung* werden daher oft selbst von Kennern nur nach widerholtem Anhören oder beym Durch*sehen* der Partitur ordentlich gewürdigt. Besonders ist dies der Fall in der *reinen* Musik, weil dieser keine *bestimmten Begriffe* zu Hülfe kommen, um die *längere Dauer* einer und derselben *Empfindung* erträglich zu ma-

205 Spw. 439/440.

chen. Aber um destomehr sollte man sich hüten, das natürliche Verlangen nach Neuheit nicht dahin ausarten zu lassen, daß man die ewigen, von unsrer Willkühr und Laune unabhängigen Gesetze des Wahren und Schönen für geringer als jenes Bedürfniß achtete. *Wenn die Kunst nicht von der Mode, sondern die Mode von der Kunst abhängt, nur dann steht es gut um beyde*! *nur dann können die Menschen wahren dauerhaften Nutzen daraus ziehen*! Möchten das doch *die* beherzigen, welche nur das *Neue* suchen, nur das *Neue* loben, ohne es mit dem Alten *genau* vergleichen zu *wollen* oder zu *können*! möchten sie bedenken: daß es oft nichts als *Selbsttäuschung* (Mangel an Erinnerungskraft oder an hinreichender Erfahrung und Einsicht) ist, wenn ihnen manches neu *vorkommt*, das nur durch *zufällige* und *unbedeutende* Nebenumstände von dem ab-|weicht[206], was man schon ehedem dachte, that und schrieb! – Allein nicht minder falsch beurtheilen die den Gang der Tonkunst und den von Zeit zu Zeit veränderten Geschmack, welche so sehr *am Alten hängen*, daß sie gegen jede neue Form, jede ungewohnte Wendung mistrauisch sind, und, auf junge erst aufstrebende Künstler und Komponisten mit Geringschätzung blicken. Wie der Freund des blos Modernen gegen die Vorwelt, so ist der Liebhaber des Alten gegen die Mitwelt oft ungerecht. Auch diese rührt von Selbsttäuschung her, welche durch die Unlust, aus dem alten Geleise zu treten und den Werth des Neuen genau und unpartheyisch zu untersuchen, immerfort Nahrung erhält. Denn man vergißt, daß die Alten ehemals auch modern waren, und daß überhaupt die Begriffe »Alt und Neu« mit der *Willkühr* der Menschen (die man doch beym Tadel des Modernen vor Augen hat) nichts zu thun haben. Vor allem aber versündigt man sich damit gegen die Natur und die Bestimmung unsers Geistes, der eben durch den unaufhörlichen Trieb nach Verdrängung alter *Formen* seine Anlage zur Unendlichkeit verräth. – Diese Bemerkungen mache ich nicht sowohl gegen Leute, denen keine Musik behagt, die nicht im Graunschen oder Bachschen Styl geschrieben ist – denn diese sind jezt so ziemlich ausgestorben oder werden nicht mehr gehört, – sondern zur Warnung für die Zukunft, wenn nämlich unsre großen Meister in der 3ten Periode auch schon veraltet sind, wo denn die vergrößerte Ehrfurcht gegen sie und ihre Werke gleichfalls zu Ungerechtigkeiten gegen neue Genies verleiten könnte. –

So lange nun keine kräftigeren Mittel als bisher erfunden werden, die menschliche Denkkraft in Fesseln zu schmieden; so lange die schon gewonnene Kultur durch grausende Verwüstungen des ganzen Erdkreises (etwa durch Völkerwanderungen und Kreutzzüge, ob man gleich auch deren zerstörende Kraft gemeinhin weit höher anschlägt, als die *pragmatische* Ge-|schichte[207] lehrt nicht mit der Wurzel vertilgt: so lange scheint es mir eben so thöricht, vom *Verfall* einer Kunst *über-*

206 Spw. 440/441.
207 Spw. 441/442.

haupt zu sprechen, als zu behaupten: daß sie den *höchsten Gipfel* erreicht habe[208]. Nein, es kann wohl geschehen (und geschieht wirklich) daß zu einer Zeit ein wichtiger Theil einer Kunst weniger geachtet und bearbeitet wird, als ein anderer; es kann seyn, daß man bald die *Gründlichkeit der Lebhaftigkeit* in den Darstellungen, bald wiederum diese jener aufzuopfern geneigt ist; aber folgt daraus ein Verfall der ganzen Kunst? – Zwar ist der *Geschmack* keine so willkührliche Sache, wie mancher sich einbildet; allein nur dann geräth die Kunst in Lethargie, wenn der Geschmack sich – *nicht* verändert. Doch im Gegenteil, wenn man manche Verbesserungen in der neueren Zeit gewahr wird, wenn man sich versucht fühlt, mit Mitleiden auf unsre Vorfahren zu blicken, die dergleichen Vorzüge nicht kannten, wenn man mit Erstaunen und Wohlgefallen auf die allgemeine Regsamkeit sieht, welche die Kunst in neueren Zeiten für sich erweckt: ist es dann schon Zeit, auf den vermeynten Lorbeeren auszuruhen? ist es Zeit, von Vollendung zu reden, worauf nichts als ein – Sinken folgen könne? – Vielleicht ließe sich allen diesen Verirrungen in unsern Urtheilen durch eine einzige Frage vorbeugen: was ist das nächste Ziel jeder schönen Kunst? – *Humanität*, und zwar nicht blos einzelner Menschen, sondern unsers ganzen Geschlechts. Haben wir denn dieses Ziel schon erreicht? – Darauf können wir eben so wenig mit »Ja« antworten, als wir behaupten dürften: es wäre bisher keine Annäherung zum Ziele geschehen. Vielmehr dünkt mich, was das leztere betrift, daß selbst in dem Gange der Tonkunst vom Anfange bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts diese Annäherung sichtbar sey. Die Fortschritte des menschlichen Geistes geschehen oft auf eine Art, die der ähnlich ist, welche die Natur zur Bildung materieller Wesen |[209] gebraucht. Je edler die Frucht seyn soll, welche diese hervorbringt, desto länger verweilt sie gewöhnlich bey der Verarbeitung ihres rohen Keims, bey der Scheidung und Mischung ihrer Urstoffe. Die Zeit der *Blüthe* ist erquickend, aber nur kurz. Von da an bis zur völligen Reife der *Frucht* bedarf sie einer noch größeren Einwürkung der Elemente, welche of die Ungeduld dessen reizt, der von allem, was in der Welt geschieht, nur *unmittelbaren, handgreiflichen* Nutzen verlangt; und wie oft erscheint hierbey unsern kurzsichtigen Blicken etwas als zerstörend, was doch nichts als ein unentbehrliches Mittel zu einem *höheren* allgemein nützlichen Zwecke ist. So auch mit der Kunst. Erst betrift ihre Ausbildung nur die *Organisation ihrer festeren* Theile (z. B. der Harmonie). Das war das Schicksal der deutschen Tonkunst bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Hierauf folgte in der zweyten Periode ihre Blüthe. Sie gab Beweise von *Lebenskraft*, die sich nun zu regen *anfing*, und die sich nicht blos vom Mechanismus der Kunst leiten ließ, (wie die grübelnden Kontrapunktisten) son-

208 Dies leztere würde ich auch auf die *Wissenschaft* auszudehnen wagen, wenn ich nicht fürchtete, damit gegen alle diejenigen anzustoßen, welche uns seit Jahr und Tag das Ende aller Revolutionen in der Philosophie (heißt das nicht zu deutsch: das Ende aller Philosophie?) angekündigt haben.

209 Spw. 442/443.

dern ihn anderweitigen Zwecken unterordnete. Doch dieses *Gleichgewicht* konnte nicht lange dauern. Zu weit verbreitete sich die Tonkunst, als daß sie durch die *verschiedene* Behandlung, welche sie nun erfuhr, nicht oft im *Einzelnen* hätte verlieren sollen. Beurtheilen wir sie *hiernach*, so werden wir uns freylich versucht fühlen, die *dritte* Periode nicht gerade für die beste zu erklären. Ueberlegen wir aber, daß jede Gährung intellektueller und moralischer |[210] Kräfte für unsre Kultur *im Ganzen* eben den Nutzen hervorbringt, welchen der Kampf der Elemente der Erde verschaft, so söhnen wir uns eben so leicht mit ihr aus, als wir erkennen, daß noch viel – *sehr viel* zu hoffen und zu thun ist, ehe man – nicht vom Ziele und Gipfel sprechen, – sondern auch nur einen Stillstand auf dem betretenen Wege entschuldigen darf. –

Dies wäre nun *mein* Glaubensbekenntniß über den Werth, den sich die Tonkunst im vorigen Jahrhunderte bey uns errungen hat. In der *ersten* Periode herrscht gründliche, aber in Rücksicht auf die übrigen Zweige der Tonkunst einseitige Behandlung der Harmonie. In der *zweyten* suchte man hiermit Anmuth und Lieblichkeit durch mehr melodieuse faßliche Kompositionen zu vereinigen. In der *dritten* waren Mannigfaltigkeit, Fülle und Lebhaftigkeit – doch oft auf Unkosten der Vorzüge in den beyden ersten Perioden – charakteristische Eigenschaften unsrer Musik[211]. Was das neue Jahrhundert uns liefert wird, wissen wir nicht; aber, ich wiederhole es, im Einzelnen, wo die Kunst von dem Genie, dem Studium und dem Geschmack abhängt, ist sie das Werk der Menschen, die man über ihre Fort- oder Rückschritte loben oder tadeln mag; *im Ganzen* dürfen wir sie uns nur als das Werk einer höheren Kraft denken, die *nie*, *nie* – oder auch das Edelste in der Welt ist eine Seifenblase, – *wirkliche* Rückschritte thun kann[212]. –

210 Spw. 443/444.

211 Hier ließen sich, um einen Maaßstab zur Beurtheilung des Werthes und Ganges der deutschen Tonkunst auch *außerhalb* derselben aufzufinden, noch manche Vergleichungen anbringen. Man könnte unter andern sagen: die Musik glich in Deutschland in der ersten Periode des vorigen Jahrhundert den damaligen *holländischen* Gärten, wo Solidität und Mühsamkeit bis zur ängstlichsten kostbarsten Pflege einzelner Blumen herrschte. – In der zweyten Periode hatte sie Aehnlichkeit mit der *französisch-italienischen* Gartenkunst, die durch abgezirkelte Formen dem Auge erst gefällt, aber auch bald eine gewisse Leere im Gemüthe verursacht. Die dritte Periode ahmte den *englischen* Gärten nach, deren Hauptcharakter die Versteckung der Kunst in großen unübersehbaren Massen ist, doch auch nicht selten wirkliche (nicht blos scheinbar) regellose oder barocke Zusammenstellungen zum Vorschein bringt. – Man könnte ferner die reine Musik mit einem Blumen- und die angewandte mit einem Fruchtgarten vergleichen – Doch genug für den Liebhaber solcher Phantasien! – –

212 Nur mit Mühe widerstehe ich der Versuchung, noch einige Worte über das zu sagen, was der Tonkunst fernerhin besonders Noth thäte. Es fehlt uns z. E. noch, wie schon erwähnt, an einer ordentlichen *ästhetischen* Theorie derselben. Es wäre ferner auch wohl Zeit, die Musik *metaphysisch* zu behandeln. Das wichtigste aber ist der – ich sage es dreist – fast *gänzliche* Mangel an *ächt-musikalischen deutschen Gedichten*, d. h. solchen, die nicht nur durch einen schönen wirklich poetischen und dem Wesen und Zweck der Tonkunst entsprechenden Innhalt und Zuschnitt, sondern auch durch sorgfältige Wahl sonorer sangbarer Wörter u. dgl. sich auszeich-

Lasset uns dann, ihr treuen innigen Verehrter der göttlichen Kunst, die so oft als Vorgeschmack |[213] überirrdischer Seligkeit gepriesen ward, lasset uns mit Freude und mit Dank zurücksehen auf die Bahn, welche sie auch im vorigen Jahrhundert so rühmlich durchlief! Lasset uns, unbetäubt von der Posauenstimme des blinden Enthusiasmus, wie von dem heiseren Gekrächze scheelsüchtiger Krittler, die nur durch Machtsprüche beweisen, unsre großen Meister durch fortgeseztes Studium ihrer reichhaltigen Werke ehren, ohne sie für unfehlbar und unübertrefflich auszugeben. – Lasset uns die *wahren* Bedürfnisse der Kunst nie aus den Augen verliehren, und sie nie mit den Forderungen der Willkühr und der Laune verwechseln! – Endlich lasset uns immer strenger seyn gegen die Mishandlungen, welche die Kunst am meisten durch unwissende, eitle und nachlässige oder talentlose Komponisten erfährt; aber auch alle ersinnliche Aufmerksamkeit denen gönnen, welche durch gründliche Einsichten, durch Genie und Fleiß ihren inneren Beruf zur Ausbildung und Erhöhung einer Kunst darthun, die auf größern Werth als den eines flüchtigen Mittels zur sinnlichen Ergötzung Ansprüche macht, ja, die, gleich dem Geiste, der sie bearbeitet, einer Vervollkommnung in's Unendliche fähig ist! –

Ueber reisende Virtuosen[214]

Wer den jetzigen Zustand der Tonkunst in Deutschland unpartheyisch prüft, wird gestehen, dass sie bey allen Mängeln doch eine Vergleichung mit der Musik des Auslandes nicht scheuen darf. Fragt man aber weiter: wie wir zu dieser Höhe gelangten; so ergiebt sich, dass weder natürliche Lebhaftigkeit des deutschen Nationalcharakters, noch glänzende Belohnungen und Aufmunterungen unsrer grossen Künstler Schuld daran sind. – Zu den vorzüglichesten Quellen unsrer Kultur der Musik, die bey uns, mehr wie bey andern Nationen, als eine für sich bestehende, (d. h. von andern Künsten unabhängige) Kunst angesehen und behandelt wird – gehören der Hang zur Gründlichkeit und die Ausdauer beym Lernen und Ueben, besonders aber – (was man uns oft thörichter und ungerechter Weise

nen. Mag indessen solche – hoffentlich nicht fromme – Wünsche ein anderer genauer erörtern! Denn ich halte es für meine Pflicht, zum Schluß zu eilen. Vielleicht haben diese Bemerkungen schon mehrere Leser ermüdet und wichtigeren Aufsätzen den Platz geraubt. Hieran könnte jedoch nicht der nur zu bedeutende Stoff, sondern einzig eine fehlerhafte Behandlung desselben Schuld seyn. Möchten es doch die *Eingeweihten* – (denn für musikalische oder philosophische *Laien* schrieb' ich, wie der Augenschein lehrt, nicht) – der Mühe werth halten, mir bey Gelegenheit mit Gründen zu zeigen, ob und wo ich in meinen Ansichten geirrt oder *wichtige* Lükken gelassen habe! – Dieser Wunsch entspringt, – was man auch glauben mag, – nur aus *reiner inniger* Liebe zur Kunst.

213 Spw. 444/445.

214 Allgemeine Musikalische Zeitung. Den 11ten August. N°. 46. 1802.

zum Vorwurf machte) – die Empfänglichkeit für das Gute, was wir in fremden Geistesprodukten finden |[215] und uns gern aneignen. Aus diesen Quellen entspringt aber auch unsre Vorliebe für das Mechanische in der Tonkunst, der Glanz unsrer Instrumentalmusik und die Menge unsrer herumreisenden Virtuosen. Diese lezteren tragen zur Bildung der Tonkunst nicht wenig bey. Doch ihr Einfluss könnte noch grösser, noch nützlicher sey, wenn theils sie selbst, theils das Publikum ihren Werth und ihre Bestimmung nicht zuweilen verkenneten. Vielleicht[216] sind daher ein paar Worte über diesen Gegenstand, der gerade jezt für die Tonkunst sehr wichtig ist, nicht ganz verloren.

Was nöthiget gemeinhin den deutsche Virtuosen zum Reisen? – Zweyerley Bedürfnisse: Brod und Ehre. Ein feste Engagement in Kapellen, bey Theatern, Kirchen u. dgl. ist in Deutschland selten mit einer so reichlichen Besoldung verknüpft, dass der Künstler, welcher es zur Virtuosität gebracht hat und mit Anstand leben will, ohne Nahrungssorgen existiren kann. Zur guten Oekonomie und zur Entsagung des gewöhnlichen Lebensgenusses machen seine Beschäftigungen und seine Imagination ihn oft |[217] unempfänglich[218]. – Komponiren und Privatunterricht geben sind zwar wichtige Hülfsmittel: aber das erstere ist nicht jedes Virtuosen Sache. Manche fabriziren zwar die Konzerte und Variazionen, womit sie glänzen wollen, selbst: aber wenn sie keinen satzkundigen Musiker zu Hülfe nehmen, der ihre Ideen und das Akkompagnement in Ordnung bringt; so thäten sie oft besser, fremde Arbeiten einzustudiren, als mit solchem losen Machwerk den Kenner zu beleidigen. Versteht aber auch der Virtuos diese Regeln, so gehört zur Komposition, wenn sie ruhm- und (nur auf diese Weise) geldbringend seyn soll, doch noch ein ganz andres Talent, als zur geschickten Darstellung schon vorhandener Musikwerke erfordert wird, und Männer, wie Bach, und Mozart, die beyde Talente in einem so hohen Grade in sich vereinigten, sind in jedem Lande und jedem Zeitalter Seltenheiten. – – Zum regelmässigen Privatunterricht entschliessen

215 Spw. 737/738.

216 Ich sage: »vielleicht« denn freylich lesen die wenigsten Virtuosen dergleichen Aufsätze, weil sie ihnen entweder zu trocken sind, oder sie sich keine Mühe geben, sie ganz zu verstehen. Nehmen sie z. B. die musik. Zeitung in die Hand, so geschieht es nur um der Notizen und Anekdoten willen. – Wozu bedürfte es auch ihrer Aufmerksamkeit auf ernste Bemerkungen über die Musik und was damit zusammenhängt? – Sie haben es ja schon zu weit in der Kunst gebracht (wie ihnen der Beyfall der Menge sagt) als dass sie noch nöthig hätten, mehr zu lernen. – Wohin indessen der Musiker, der nicht selbst denkt, keine Hülfskenntnisse besizt, sich um die Gründe der Regeln, die er ausübt, nicht bekümmert, sondern nur mechanisch und empirisch gebildet ward, – wohin der eigentlich rangirt, er mag Stadtpfeiffer oder Kammermusikus heissen, mag zum Tanz auf Hochzeiten spielen oder sich in einem Konzert hören lassen, – davon hernach mehr. –

217 Spw. 738/739.

218 Daher verirren sich auch die mehresten Virtuosen in die Extreme, entweder der Verschwendung, wie ein L–i, oder – was sich auch aus dem obigen erklären lässt, wenn es gleich nicht so scheint – des Geizes, wie ein Cl–i. – [Clementi?]

sich die wenigsten Virtuosen gern; besitzen auch nicht immer die beste Methode. Soll es also Erwerbzweig für sie werden, so ist das nur in sehr grossen Städten möglich, wo es viel reiche und dabey schon ziemlich gebildete Kunstliebhaber giebt. Ausserdem würde der Unterricht der Anfänger, mithin das ewige Herumtreiben im Abc der Musik, den Aufschwung des Virtuosen zu grösserer Vollkommenheit oft hemmen. – Ein drittes Mittel zur Vermehrung des Einkommens, nämlich Benefiz-Konzerte, wie sie in Berlin u. a. O. jezt Mode sind, gelingt nur denen zum öftern, welche die vorzügliche Gunst des Publikums besitzen, und dies auch nur in sehr grossen Städten. – Was bleibt also dem Virtuosen übrig, als das Reisen? – – Hierzu nöthigt ihn auch die Liebe zum Ruhm, ohne welche |[219] kein Künstler sich über das Mittelmässige erhebt. Der beständige Aufenthalt an einem Orte vermindert dort, wo nicht seinen Ruf – (denn der Prophet gilt im Vaterlande oft am wenigsten, und wie viele bestehen bey einer fortdauernden allseitigen Kritik?) – doch wenigstens die äussern Zeichen der Werthschätzung, die ihm zur Erhaltung seines Enthusiasmus für die Kunst so nützlich sind. Nirgends würkt der Reiz der Neuheit so mächtig, als in der Musik. Dies erstrekt sich nicht blos auf die Kunstwerke, sondern auch auf den Künstler. Versteht dieser es nicht, sich seinem Publikum durch bedeutende Fortschritte in seiner Kunst immer neu zu erhalten, so verwandelt sich der bey seinem Debüt errungene Beyfall zuverlässig in Gleichgültigkeit, gesezt auch, dass er diese nicht verdiente. – Anders verhält es sich, wenn er als Musikmeteor ferne Gegenden durchfliegt. Hier kann er mit ein paar Konzerten und Fantasien ein Jahr lang und drüber die Musikfreunde in mittleren und kleinen Städten allarmiren. – Gründe genug zur Wanderung! – Die Nebenzwecke, welche manchen Virtuosen dazu antreiben könnten oder sollten, als, Erweiterung der Kunst- und Menschenkenntniss u. dgl. m. übergehe ich hier, weil sie nicht so allgemein sind, wie jene des Brods und der Ehre.

Inzwischen verfehlen so viele Virtuosen auch diese leztern Zwecke zu oft. Wenige bringen von ihren Wanderungen ein Kapital zurück, das ihnen hernach zur Stütze diente[220]. Der Gewinn in grossen Städten wird durch den nothwenig längern Aufenthalt im Gasthofe vermindert, oder er geht wohl gar bey dem Besuch mittlerer und kleiner Städte wieder drauf, wo theils gar kein Konzert gegeben werden |[221] kann, theils die Einnahme zur Deckung der Konzertkosten und der Zehrung oft kaum hinreicht[222]. Das unstäte Leben der reisenden Virtuosen, wovon sie die

219 Spw. 739/740.

220 D–ns Beyspiel gehört zu den merkwürdigen Ausnahmen.

221 Spw. 740/741.

222 Dass reisende Virtuosen jezt immer weniger ihre Rechnung finden, liegt theils an ihrer zunehmenden Menge, theils daran, dass sie von den Orten, wo sie etwas zu gewinnen hoffen, nicht sorgfältige Erkundigungen einziehen. Wie machen sie es gewöhnlich? – Sie reisen entweder auf gut Glück, oder folgen den Einladungen einiger, von denen sie anderwärts bewundert wurden, und glauben alles gethan zu haben, wenn sie sich mit einem Paar Adressen versehen. Anstatt

mehresten Stunden in Wirthshäusern und auf der Landstrasse zubringen müssen, verstattet ihnen keine Oekonomie; ihre jedesmalige Arbeit, wodurch sie sich das Geld verdienen, d. h. ihre auswendig gelernten Konzerte, Variazionen oder Arien, verursachen ihnen zu wenig Mühe, um das erworbene Geld zu Rathe zu halten (denn die Vorbereitung zur Virtuosität ist dann schon vergessen) und endlich erweckt das Selbstvertrauen in ihre Geschicklichkeit ihnen immer neue Hoffnungen, so dass ihnen eine Auswanderung à la Bias selten grossen Kummer macht, bis viel traurige Erfahrungen, aber oft zu spät, sie zur Besinnung bringen.

Mehr wird durch das Reisen der andre Hauptzweck erreicht, nämlich der der Ehre, wenn dem Virtuosen das Erstaunen der neugierigen Menge, das Händeklatschen, kurz, der Enthusiasmus des Augenblicks genügt, oder er seinen ganzen Werth anerkannt glaubt, sobald die Vornehmeren des Orts, denen er Empfehlungsbriefe übergab, ihn zu einer Abendgesellschaft einladen, um – die Regeln des Wohlstandes auszuüben, oder – ihren übrigen Gästen eine neue Unterhaltung zu verschaffen. Hat aber seine Virtuosität irgend eine |[223] Lücke (in Absicht des Ton, Vortrags od. a. S.) und wird er nicht zugleich durch anderweitige Bildung anziehend, so verwandelt sich jene Berauschung sehr bald in eine scharfe Kritik, deren Resultate dem ruhmvollen Andenken, worin der reisende Künstler zu stehen wähnt, nicht günstig sind. – Hierzu kommt noch die schon gedachte grosse Konkurrenz der Virtuosen. Wer heut zu Tage nicht alle seine Kunstrivalen in Schatten stellt, der muss seine Virtuosität schon im zarten Knabenalter errungen haben, wenn sein Ruhm nicht mit den lezten Tönen seines Konzerts verhallen soll. Denn kaum hat ein Virtuos die Stadt verlassen, so erscheint schon ein andrer. Nun wird jener entweder verdunkelt und vergessen, oder dem leztern der Beyfall erschwert, den er unter andern Umständen gewiss erhalten hätte. So erspriesslich dies Drängen der Virtuosen für die Tonkunst an sich ist; (den leidigen Tross der Afterkünstler ausgenommen, die ihre Existenz mühselig von einem Orte zum andern schleppen, und dadurch nicht nur den Musikfreunden lästig werden, sondern sich und – die Kunst verächtlich machen) – so sehr schadet es dem Hauptzweck der In-

diese – wenigstens die Briefe an eifrige Musikfreunde voran zu schicken, um baldige Veranstaltung ihres Konzerts (mit bestimmter Zusage des Termins ihrer Ankunft) zu bitten, ferner, anstatt nachzufragen: ob nicht schon seit kurzem mehrere Virtuosen auf demselben Instrument dort gewesen sind? ob man ihr Instrument an diesem Orte besonders liebt, oder nicht? (ein notabene besonders für Violoncellisten Hornisten) ob das Publikum – das in nicht sehr grossen Städten fast immer aus denselben Personen besteht – nicht schon durch ähnliche Unterhaltungen ermüdet und erschöpft ist? – anstatt dies alles zu bedenken und zu erforschen, erscheinen sie vielmehr plötzlich im Gefühl ihrer wirklichen oder vermeinten Einzigkeit, (s. v. v.) geben ihre Adressen ab, wollen eiligst ein Konzert veranstaltet wissen, und wenn dann nicht alles sich herzudrängt, wenn sie sich getäuscht sehen, so – schmählen sie ungerechter Weise über Mangel an Kunstliebe, oder über Kabale und Kunstneid, statt dass sie ihre eigne Thorheit und Unvorsichtigkeit anklagen sollten. –

223 Spw. 741/742.

dividuen bey ihren Reisen, nämlich der Vergrösserung ihres Ruhms, welcher vielleicht noch geringer seyn würde, wenn Journale und Zeitungen sich ihrer nicht manchmal annähmen. |[224]

Doch worin besteht denn der Nutzen, den dieses Reisen der Virtuosen der Tonkunst an sich gewährt? – – Es bringt mancherley Vortheile hervor, aber ich will hier nur an zwey der wichtigsten erinnern.

Fürs erste befördert und veredelt es den Kunstsinn des Publikums in mittlern und kleinern Orten, und bewahrt die Musikfreunde in grossen Städten vor Einseitigkeit des Geschmacks. – In jenen – besonders in den Provinzen, wo die Liebe zur Tonkunst nicht schon ganz einheimisch ist, – fehlt es oft an Aufmunterung dazu. Mühsam veranstalten hier einige Musikliebhaber Konzerte, worinn Dilettanten die Hauptpersonen sind. Wie selten diese dem Kenner genügen, weis jedermann. Aber auch der Nichtkenner, dem es nicht an musikalischem Gehör fehlt, vermisst dabey zu oft, ohne es erklären zu können, oder zu wollen, den Genuss, der allein im Stande ist, seiner Liebe zur Musik immer neue Nahrung zu geben. Treibt ihn nun vollends nicht ganz besondre Lust ins Konzert, so geräth er, von dem Tadel oder der Gleichgültigkeit der Kenner unterstüzt, leicht in die Versuchung, dergleichen Unterhaltungen für abgeschmackt und zeitverderbend anzusehen. Wird deshalb der Konzertsaal nicht leer, so sind andre Bewegungsgründe Schuld daran. Es ist z. B. Ton, das Konzert mitzuhalten; man will nicht für einen Musikhasser gelten; will im Putz glänzen; will eine Gelegenheit zur Konversation benutzen; oder Aeltern, Verwandte und Leh-|rer[225] wollen die lieben Kinder ihre Probestückchen ablegen hören u. s. w. Alles dieses ist aber kein Interesse der Kunst, sondern der Eitelkeit. – Doch nun erscheint ein berühmter Virtuos. Er labt den Kenner, entschädigt ihn für die bisher angehörten Stümpereyen, und facht in ihm die schon einschlummernde Liebe zur praktischen Tonkunst aufs neue an. Der Nichtkenner fühlt sich von Bewunderung oder Rührung ergriffen, und versagt nicht länger seine Achtung einer Kunst, von der er sich eine solche Würkung nicht versprochen hatte. In der Hoffnung, dass seine Bekannten oder seine Kinder es einst auch so weit bringen werden, sieht er nun weniger scheel dazu, wenn jene ihre Instrumente oder den Gesang eifriger als sonst üben, und diese ihn zu Ausgaben für den Unterricht in der Musik nöthigen.

In grossen Städten, wo schon Musik blüht, und es also an trefflichen Tonkünstlern nicht fehlt, hat der Besuch von fremden Virtuosen doch auch seinen Nutzen. – Wenn unsre stolzen Nachbarn, Franzosen und Engländer, uns Mangel an Geschmack vorwerfen; wenn sie sagen: »wir Deutsche hätten die Periode der Geschmacksbildung übersprungen;« so könnten wir ihnen diese Beschuldigung mit Fug und Recht durch den Vorwurf der Einseitigkeit des Geschmacks bey Ge-

224 Spw. 742/743.
225 Spw. 743/744.

genständen der schönen Künste – (NB. die deshalb der Veränderlichkeit und Modesucht nicht entgegen steht) zurückgeben[226]. – Indessen sind eben grosse Hauptstädte |[227] – so paradox das auch klingen mag – am meisten dazu geeignet, die ganze Gegend umher und sich selbst in Ansehung des Kunstgeschmacks diktatorisch zu beherrschen. Das geht so zu. Der grosse Künstler findet nur in grossen Städten, (wo ein Hof oder viel Reichthum ist) eine ihm angemessene Belohnung. Erhält er hier einen festen Wohnsitz und besondre Auszeichnungen, so gewöhnt er durch Beyspiel und Unterricht sein Publikum, welches in ihm die vorzüglichen Meister ehrt, nur das schön zu finden, was er billigt. Da diese Meinung

226 Von den Engländern ist es auffallend klar, dass ihr Geschmack in der Musik seit hundert Jahren wenig oder gar nicht fortrückte; denn was sie Vorzügliches darin aufweisen können, ist entweder ausländisch, oder im Auslande gebildet a). In Frankreich herrscht zwar weniger Starrsinn, aber das Be-| wusstseyn der früheren Bildung des Geschmacks in Vergleichung mit uns und andern Nationen, verleitet die Franzosen, ihr Kunstgefühl und ihre Kunstansichten für den allgemeinen und höchsten Maasstab aller Kunstprodukte zu halten, worüber sie vor dem Richterstuhl einer gründlichen Philosophie wohl eines andern belehrt werden dürfen. Wir Deutsche besitzen zwar keinen Hauptsammelplatz, keinen Zentralpunkt (foyer) der Wissenschaften und Künste, der für die Kultur des Landes die Dienste thut, welche das Herz dem Körper erweiset, und eben deshalb sich in Possess der richterlichen Gewalt in Sachen des Geschmacks gesezt hat, wie Paris und London. Aber wohl uns, dass wir ihn nicht besitzen! Unsere Kultur gedeiht nun zwar langsamer, aber desto sicherer b) – Daher dürfen uns die absprechenden höhnenden Urtheile unsrer dünkelvollen Nachbarn nicht kümmern. – Dies führt noch auf eine andre, hoffentlich nicht unwichtige Bemerkung. Man spricht so viel von Nationalgeschmack und Nationalmusik, ohne zu erwägen, ob man damit auch etwas Ehrenwerthes ausdrücke. – Versteht man unter der leztern gewisse Volksmelodien u. dgl., welche die eigne Empfindungsweise der ungebildeten Volksklassen charakterisiren, so haben diese in anthropologischer Hinsicht und für Volkskomponisten allerdings einigen Werth. Redet man aber von höherer kunstmässiger Musik; so ist ein Nationalgeschmack hierin ein Sache, der man sich eher zu schämen als zu erfreuen hätte. Denn Wissenschaften und Künste haben um desto weniger ein Vaterland, je höher sie steigen, und eine Nationalmusik, die sich weiter erstreckt, als auf Volkslieder und Volkstänze, gehört mit einer National-Mahlerey, National-Philosophie, Theologie u. s. w. in Eine Klasse. – Die Anwendung hiervon auf den bisherigen französischen Nationalgeschmack in der Tonkunst u. a. D., der erst seit kurzem durch die Anerkennung des Werthes deutscher und italienischer Kompositionen und deren Studium zu gewinnen scheint, – macht sich leicht. – –

a) Unter allen kultivirten Musik treibenden Nationen stehen die (gebornen) Engländer in Hinsicht auf Musik, im Ganzen genommen, auf der untersten Stufe. Ihnen gebührt also, besonders über praktische Tonkunst, nur die lezte Stimme. Ob daran die vielen Nebel ihres Landes, oder was sonst noch, Schuld sind, das zu erörtern wäre eben so überflüssig, als die hundertfältigen Beweise jener unwiderleglichen Behauptung aufzuzählen. – Darf man sich also über ihre | Meinung von deutscher Tonkunst und von Jos. Haydn wundern, deren in No. 37[*] dieser Zeitung erwähnt wurde? – Nein; die Würkung, welche solche Abgeschmacktheiten in uns hervorbringen, kann billiger Weise nicht Aerger, sondern nur Verachtung seyn. [* = Sp. 602ff, sub Nachrichten]

b) Sicherer, sage ich. – Zum Beyspiel denke man nur an das neueste Konkordat, und vergleiche damit den Religionszustand in den preussischen Staaten seit Friedrich II., sogar mit Einschluss der, im Ganzen fruchtlosen Mechiationen der Jesuiten unter Fr. Wilh. dem II. – – !!! –

227 Spw. 744/745.

sich auf wirklich unbestreitbare Vorzüge gründet, so wird man weniger die Lücken gewahr, die er – nicht ausfüllt. Wagt es jemand, andrer Meinung zu seyn, so ereifern sich der – nicht immer richtig verstandene – Patriotismus und die Nachbeterey dagegen. Wehe |[228] dann dem Künstler, der sich nicht in diesen Geschmack fügt, und dabey den Tonangebern nicht sonst an Geschicklichkeit unwidersprechlich überlegen ist oder ihnen nicht wenigstens die Waage hält! – Dann wird er entweder verspottet, oder man erlebt Scenen, wie die zwischen den Gluckisten und Piccinisten u. a. – – Eine solche Geschmacks-Diktatur lässt sich nun, was die Kompositionen betrift, schwer verhindern, weil hierbey die nothwendige Verbindung der Originalität mit viel theoretischen und praktischen Kenntnissen eine lebhafte Konkurrenz gleich grosser Komponisten, die sich nur in feinen Nüançen von einander unterscheiden, fast unmöglich macht. – Anders ist es mit der Execution. Dort kömmt es auf Styl, hier auf Manier, dort auf tiefe Einsichten, hier mehr |[229] auf mechanische Uebung an. Der Komponist hat einen beschwerlicheren Weg zum Ruhme, als der Virtuos, aber sein Ansehen währt auch desto länger und mit grösserer Gewalt, kurz, jener verhält sich zu diesem, wie etwa der Verstand zur Sinnlichkeit. So wie nun Mannigfaltigkeit und Abwechselung die Sinnlichkeit nähren, so gedeiht die ausübende Musik auch am besten durch ein Hin- und Herströmen der Virtuosen, die durch ihre verschiedene, auch dem Nichtkenner wenigstens fühlbare, Manier die Einseitigkeit des Geschmacks hemmen. – Nur auf solche Weise wird der kritische Sinn geschärft, der gemeinen Genuss verschmäht, um sich an bessern Früchten desto mehr zu ergötzen; und wenn es gleich Leute giebt, die da glauben, man müsse den Geschmack nicht allzu sehr verfeinern, weil dadurch die Summe menschlicher Freuden verringert würde; so ist es doch längst bewiesen, dass sie falsch rechnen. Je mehr man sich zur Kennerschaft erhebt, desto mehr schwinden freylich die blos sinnlichen Genüsse, und der Verstand (durch ihn auch das Herz) bekommt grösseren, oft alleinigen, Antheil an unsrer Freude über ein Kunstwerk. Der fade Ohrenkitzel macht der Selbstanschauung erlangter Einsichten, der Vergleichung eines Kunstprodukts mit den Regeln und den gewöhnlichen Kräften der Künstler, und sonach auch dem Wohlgefallen an der bemerkten Annäherung zum Ideal Platz. – Seltener ist dieser Genuss, aber auch um desto inniger und – nützlicher, weil er uns jedesmal mit neuen Ideen bereichert. Wer also z. B. im Stande ist, Mozarts Requiem oder D. Juan zu würdigen und zu geniessen. der wird freylich ein Sonntagskind oder eine Donaunymphe nur anhören können, in so fern er alle Kunstforderungen bey Seite sezt; und wer einen Viotti, einen Ritter, einen Penelli u. dgl. gehört hat und zu beurtheilen weis, wird ebenfalls über das Konzert oder die Arie eines

228 Spw. 745/746.
229 Spw. 746/747.

Anfängers nicht in Entzücken gerathen. Aber er entbehrt darum auch |[230] nichts. Die Erinnerung an einen einzigen Abend, wo ihm jene Werke oder jene Virtuosen einen so grossen Genuss gewährten, entschädigt ihn hinreichend für alle kleinstädtischen Konzerte und Operetten, die er nicht oft besucht, um sich den Geschmack und die Zeit nicht zu verderben. – Indessen ist hier natürlicher Weise nur von dem Werth des ächten kritischen Sinnes die Rede; denn es giebt leider auch einen unächten, woran besonders die Bewohner einer grossen Stadt zu laboriren pflegen. Dieser besteht darin, dass man alles schlecht und tadelnswerth finden will, das Gute geflissentlich übersieht, oder sich der Bewunderung, des Enthusiasmus schämt, auch wo dieser gerecht wäre, und, mit einem Worte, sich das Ansehen des Kenners zu geben sucht, ohne die nöthigen Einsichten zu besitzen. Eine solche Seelenkrankheit ist gemeiniglich unheilbar, weil die Begierde, mit seinem Verstande und Witze zu glänzen, und sich furchtbar zu machen, ihr immerfort neue Nahrung giebt.

Der zweyte bedeutende Vortheil, welchen das Reisen der Virtuosen der Tonkunst verschaft, besteht darin: dass hierdurch die Einbildung der Kunstgenossen auf ihre erlangte Geschicklichkeit geschwächt wird, und sie das Ziel noch weiter gerückt sehen, was ihnen Schmeicheley und Unwissenheit als schon ganz oder doch beynahe als erreicht darstellten. Nur zu leicht lässt sich mancher Dilettant oder auch Musiker von Profession, der mehr Fertigkeit auf dem Klavier, der Geige, u. a. Inst. besitzt, als die übrigen Bewohner der Stadt, worin er lebt, von dem Beyfall berauschen, den man ihm zollt, so lange weder er noch seine Mitbürger jemanden gehört haben, der ihn übertrift. So wie nun das Emporstreben eines Künstlers durch nichts mehr befördert wird, als durch Anschauen oder Anhören vollkommnerer Muster; so wiegt auch umgekehrt der Mangel daran ihn in Trägheit ein. Muss er es sich auch manchmal selbst gestehen, |[231] dass er noch lange nicht bis zu den Gränzen einer Kunst gedrungen sey, die sich immer mehr vor seinen Blicken ausdehnen, je länger der Weg ist, den er schon zurückgelegt hat; so ergreift ihn diese Ahndung doch selten mächtig genug, um ihn, wenn er sein Ansehen als Künstler fest gegründet glaubt, zum rastlosen Fortstudiren und Ueben zu ermuntern. Dazu bedarf es gewöhnlich noch eines sinnlichen Mittels, eines Anstosses von aussen, und dies ist – das Erscheinen eines Virtuosen, dem er, entweder durchaus oder in irgend einer Hinsicht nicht gleich kommt. – Jezt fühlt er seine Eitelkeit gedemüthigt. Einige Tage oder Wochen nach diesem Konzert rührt er vielleicht voll heimlichen Unmuths – (es müsste ihn denn ein unvertilgbarer Dünkel allzu blind für seine Schwächen gemacht haben) – sein Instrument nicht an. Aber die Zeit heilt auch diese Wunde. Meint er es gut mit der Kunst (und ausser-

230 Spw. 747/748.
231 Spw. 748/749.

dem ist nichts an ihm verloren); so wird er von nun an wieder jede müssige Stunde zur Uebung und Nacheiferung anwenden und auf diese Weise sich selbst und den Zustand der Tonkunst in seinem Wohnorte allmälig emporheben. – Was hier von Einem gesagt ist, gilt oft von mehreren, und wenn gleich diese Würkung eines Virtuosen-Konzerts nicht zu den handgreiflichen Dingen gehört, so wird sie darum doch niemand leugnen, der Erfahrung und Menschenkenntnis besizt.

Anderweitige Vortheile, welche das Reisen der Virtuosen der Tonkunst gewährt, übergehe ich (wie schon bemerkt) um noch Raum zur Beantwortung der Hauptfrage zu gewinnen, nämlich: woran liegt es, dass jener Nutzen nicht so weit umfassend und eingreifend ist, wie er seyn könnte? – Dies fällt theils dem Publikum, theils den Virtuosen selbst zur Last. – Von beyden muss ich besonders reden.

(Die Fortsetzung folgt)[232]

Leider wird die Veredlung der schönen Künste (vorzüglich der Ton- und Schauspielkunst) fasst überall dadurch gehemmt, dass der Künstler, sowohl der ächte als der unächte, des grossen Haufens und seiner Geldbeyträge nicht entbehren kann, wenn er fortkommen will. (Die freye Kunst ist auf solche Weise in eine dienende verwandelt, wobey es nicht viel verschlägt, ob der Patron ein einziger vornehmer Herr oder das gemischte Publikum ist. Im leztern Fall verbreitet sich zwar der Geschmack an der Kunst schneller, aber in derselben langsamer.) – Der beste Künstler sieht sich gezwungen, seine Zeit mit Uebung blendender Künstleyen und Charlatanerien zu verschwenden, weil das kleine Häuflein der Kenner seine reelle Kunst nicht bezahlen kann. Allein diese Verzerrungen und auswüchse, welche die Menge für etwas Sublimes zu halten pflegt, sind nicht die einzige schlimme Folge der Abhängigkeit des Virtuosen vom Publikum. Alle Lobsprüche und Höflichkeiten, womit man ihn überhäufen mag, sichern ihn und seine Kunst doch nicht gegen Geringschätzung, sobald man seinen Werth als Staatsbürger in Erwägung zieht. Die ewige Frage nach handgreiflichen Nutzen kann für den Musiker nicht günstig beantwortet werden. Sein Beytrag zur Kultur des Gemüths wird von denen nicht begriffen, die in ihm nur einen Menschen sehen, welcher sich sinnlicher Mittel zu sinn-|lichen[233] Zwecken bedient. Die beyden zahlreichsten Klassen des Konzerts-Publikums, der Dikasteriant[234] und der Kaufmann, welche sich gewöhnt haben, nur die geschriebenen oder (nicht musikalisch) klingenden Produkte des menschlichen Fleisses für wichtig zu halten, betrachten den Tonkünstler als eine Art von Müssiggänger, der den Leuten das Geld aus der Tasche lockt, um dafür – Töne in der Luft verhallen zu lassen; und sie würden dieses

232 [Folgt:] Den 18ten August No. 47. 1802.
233 Spw. 753/754.
234 Dikasterium = altgr. Gerichtshof.

Urtheil noch weniger verheelen, wenn das entzündbarere weibliche Geschlecht sich nicht bisweilen des armen Virtuosen annähme. Eine Subscription zu einem solchen Konzerte gilt ihnen daher nur für eine feine Art von Betteley, der sie Gehör geben, entweder weil ein Empfehlungsschreiben sie dazu nöthigt, oder weil die liebe Familie sich amüsiren will, oder ein musikalischer Freund sie dazu beredet, oder der grosse Ruf des Künstlers ihre Neugierde rege macht. – Diese Geringschätzung wird nun noch durch zwey Dinge vergrössert: 1) durch die überhand nehmende Menge von Virtuosen, welche das Publikum in Kontribution setzen (wie man zu sagen pflegt) und 2) durch die Vermischung des Künstlers mit dem Menschen in der Idee des Publikums. – Eine hübsche, einnehmende Sängerin z. B. kann in den mehresten Fällen sicher auf ein zahlreicheres Auditorium rechnen, als eine andere, welche zwar an Kunst jene übertrifft, aber sich dieser Naturgaben nicht rühmen darf. Eben so wird man sich mehr zu dem Virtuosen drängen, der durch Figur und feine, höfische Manieren oder durch ein wohlangebrachtes Prahlen und Vornehmthun imponirt, als zu einem andern, der an sich geschick-|ter[235] ist, aber jene Eigenschaften nicht besizt. Gerecht kann man ein solches Verfahren von Seiten des Publikums[236] wohl nicht nennen, und wo es im eminenten Grade statt findet, (denn mehr oder weniger trift man es überall) da haben zuverlässig wahre Kunstliebe und Geschmack noch nicht viel Terrain gewonnen.

Wie wäre nun dem abzuhelfen? wie könnte der ächte Virtuos (denn von diesem ist natürlicherweise nur die Rede) aus der ihn entehrenden und niederschlagenden Abhängigkeit von dem grossen d. h. unwissenden Haufen, der ihn und seine Kunst (im Ganzen) geringschäzt, befreyet werden, ohne dass man auf der andern Seite dem Publikum eine ungerechte Last aufbürdete? – Dieses Problem kann nur die Staatsgewalt, in der höhern Region sowohl, als in ihren untergeordneten Theilen thätig lösen. Denn die wenigen Geschenke, welche Fürsten dem Künstler zufliessen lassen, oder die Sorgfalt einiger enthusiastischen Kunstfreunde an einigen Orten, bedeuten für das Ganze zu wenig. Inzwischen reisst das ungeheure Gedränge physischer Bedürfnisse noch zu sehr alles mit sich fort, als dass man die allgemeine Auflösung jenes Problems vor Merciers Jahr 2440 oder doch vor Ablauf dieses Jahrhunderts hoffen dürfte. Wenigstens dient es den Vormündern des Volks oft zur Entschuldigung, wenn man ihnen vorstellen will, dass gerade deshalb, weil die antichristliche Maxime:[237] »Der Mensch lebt nur um zu essen u. dergl.« immer herrschender wird, es ihre Pflicht sey, die schönen Künste eben so wenig ihrem Schicksale zu überlassen, wie sie sich schon hier und da genöthigt sehen, die Beysteuer zur Armenpflege nicht mehr der Willkühr anheim zu stellen, sondern sie

235 Spw. 754/755.

236 Wie der Virtuos dies anzusehen und um seiner selbst und der Kunst willen zu benutzen habe, – ist eine andre Frage; wovon hernach. –

237 Siehe Math. 4, v. 4.

durch Auflagen u. dgl. wenigstens theilweise zu erzwingen. – Mag nun auch das Mittel zur Auflösung des gedachten |[238] Problems, von dem ich jezt reden will, von manchem als unausführbar mitleidig belächelt werden; es ging ja schon mehreren Vorschlägen so, welche kommende Generationen doch ins Werk richteten, und die, welche uns folgen, sollen wenigstens nicht sagen, dass wir dergleichen nicht öffentlich zur Sprache gebracht hätten. Es stehe demnach auch hier, wenn ich gleich voraussetzen darf, dass wenige darauf achten und noch wenigere oder gar keine zur Realisirung desselben jezt Anstalten treffen werden.

Soll der gute Künstler hinreichende Ermunterung und Belohnung finden, soll er nicht mehr bettelhaft nach Brod gehen und sich dadurch nicht mehr sich selbst für seine Kunst abstumpfen; soll er also diese sich überall veredeln und zur ästhetischen Bildung der Menschen, zur Erreichung der Humanität, auf eine, wenn schon nicht handgreifliche, doch nicht minder kräftige Weise würken; so – errichte man überall, wo ein Künstler auf gute Unterstützung rechnen könnte, eine Art von Kunst-Jury, die aus den kunsterfahrensten und andern einsichtsvollen Männern des Orts besteht, die von der Obrigkeit sanctionirt ist, und deren vornehmste Pflichten von doppelter Art sind: theils, dafür zu sorgen, dass kein Afterkünstler das Publikum hintergehe, theils, dass der gute Künstler (der wahre Virtuos), nach Maasgabe seiner Geschicklichkeit, eine sichere Belohnung erhielte, ohne Empfehlungsschreiben und Charlatanerien zu seinem Fortkommen nöthig zu haben. Auf den Fall, dass es dergleichen kunstverständige Personen nicht genug an einem Orte gäbe, oder dass man vom Kunstneide und der Eifersucht für den Virtuosen etwas zu befürchten hätte, müsste eine solche Jury zugleich verpflichtet seyn, dem Virtuosen ohne Widerrede ein Konzert |[239] od. dgl. zu veranstalten und ihm zufliessen zu lassen, was ihm gebührt, sobald er sich durch hinreichend beglaubigte Zeugnisse der Kunst-Jury eines grossen Orts von anerkannter Autorität dazu legitimirt oder sonst entschiedenen Ruf hat. – (Auf das Detail einer solchen Einrichtung, und der dabey nothwendigen Modifikationen und Bedingungen, kann ich mich hier weiter nicht einlassen; die oberflächliche Angabe dieser Idee ist vor der Hand schon genug.) –

Zugleich müsste man aber auch für Künstler-Kassen sorgen, denen es am sichern Fond und an solider Verwaltung eben so wenig gebräche, als andern Staats- oder Stadt-Kassen. Aus diesen (und nur aus ihnen) würde dann der Künstler bezahlt. – Wie der Fond dazu auszumitteln sey, ob durch ordinaire oder extraordinaire, durch allgemeine oder nur nach Maasgabe des Vermögenszustandes der obern und mittlern Volksklassen zu bestimmende Beyträge, – welche Vortheile dafür den Theilnehmern zugestanden würden, – wie die verschiedenen Summen

238 Spw. 755/756.
239 Spw. 756/757.

der Ausgabe, nach einer angenommenen Zahl von reisenden Künstler, zu reguliren wären u. s. w. – alles dieses gehört wieder nicht hierher, weil es sehr von Lokalverhältnissen abhängt. Dass aber, überhaupt genommen, solche Einrichtungen ausführbar sind, sobald man nur (und da sitzt der Knoten) sich selbst und andre von dem Werth und der Pflicht einer zweckmässigen sichern Unterstützung der Kunst und der Künstler überzeugt hat, lehrt ja das Beyspiel andrer Kassen, die sich lediglich im Zweck von jener unterscheiden. Es giebt z. B. Manufaktur- Sterbe- Armen- Wittwen-Kassen u. dgl., ja sogar die gemeinste Handwerkszunft hat einen eignen Fond für die reisenden Mitglieder ihres Standes (im Fall der Dürftigkeit und Krankheit) – war-|um[240] nicht auch in andrer Absicht – die Künstler? – Oder fürchtete man dadurch die Kunst mit einem Innungszwange zu belästigen? – Das bedarf keiner Widerlegung. Genug, man wird früher oder später zu diesem oder einen ähnlichen Mittel schreiten müssen (d. h. zu grösseren Belohnungen verdienter Künstler) wenn man die praktische Kunst nicht lediglich in den Händen der Dilettanten oder stümperhafter Musiker sehen, d. h. allmählig zum blosen Spielwerk erniedrigt und mithin gerechter Weise verbannt wissen will.

Trägt nun eines Theils das Publikum, oder tragen vielmehr die, welche es leiten sollten, die Schuld, dass das Reisen der Virtuosen bey weitem nicht so viel Gutes würkt, wie es sollte und könnte; so liegt der Grund davon auch andern Theils in den Virtuosen selbst; und, die Wahrheit zu sagen, noch mehr in diesen als in jenen. Die Zahl der wahrhaft achtungswerthen Virtuosen ist lange so gross nicht, wie mancher aus dem Getümmel der reisenden Tonkünstler und dem vielfach erschallenden Lobe ihrer Talente schliessen möchte. Viele verdienen entweder den Namen »Virtuosen« nicht, oder sie verdunkeln ihren Werth als Künstler, durch unmoralische Eigenschaften, die ihnen die nöthige Achtung und Theilnahme rauben, und welche sie vergebens mit einem Uebermaas von Imagination, zu dem die Kunst selbst sie reizte, beschönigen wollen, oder die sie wohl gar für Beweise von Genialität halten und sich darauf etwas zu Gute thun. Dies führt nothwendig auf die Frage: was ist ein Virtuos? – was soll er eigentlich seyn?[241].

Unter einem Virtuosen verstehe ich einen praktischen (Ton-) Künstler, der seiner Kunst (des Gesanges oder eines Instruments) mächtig ist, d. h. der es darin so weit |[242] gebracht hat, dass sie ihm zur Erreichung jedes Kunstzweck's (möglichst vollkommener Darstellung der Kunstprodukte) mit Sicherheit zu Gebote steht. Um auf diesen Ruhm Anspruch zu machen, muss man also 1) Fer-

240 Spw. 757/758.
241 Diese Definition kömmt – gegen Cicero's Regel – etwas spät; aber sie war auch nicht eher nöthig, weil das Wort »Virtuos« bisher im vulgären Sinne genommen ward.
242 Spw. 758/759.

tigkeit mit Reinheit und Präzision verbinden. Die erstere Eigenschaft ist ohne die beyden leztern nichts werth; diese aber ohne jene (die Fertigkeit) berechtigen noch nicht zum Namen eines Virtuosen, weil er es dann nicht in seiner Gewalt hat, alles auszudrücken, was die Kunst fordert und diese überhaupt mit der Schwerfälligkeit sich nicht verträgt. Indessen erheben die drey erwähnten Vorzüge ihn noch nicht über den Handwerker. Das thut sogar noch nicht das 2te Requisit, der blos richtige Vortrag, weil auch dieser noch im Gebiet des Mechanischen liegt, d. h. schon durch pünktliche Ausführung der durch Unterricht gegebenen Regeln und der vorgeschriebenen Zeichen bewürkt wird. Erst 3) mit dem schönen Vortrage tritt er in den Rang des Künstlers. Denn hier kommt es auf eigne Beurtheilung, Anordnung und Erfindung, auf Kultur des Gefühlsvermögens, kurz, auf freye innere Thätigkeit und Genie an. Zu allen diesen Anforderungen berechtigt der Künstler, sobald er als Virtuos auftritt; denn es liegt auch in dem Begriff desselben, dass seine Produktionen nicht nur an sich ungewöhnlich und excellirend seyn, sondern auch als selbst erdacht, als originell erscheinen sollen, wenn er auch in der That nur fremde Arbeiten dazu gebraucht. Vollendet ist jedoch der Virtuos nur dann, wenn er 4) sicher ist, seine Kunstzwecke, d. h. die Würkung derselben auf den Geist der (NB. dafür empfänglichen) Zuhörer, nie zu verfehlen, und mithin nie wider die Regeln der Unterordnung dieser Zwecke zu verstossen. Deshalb muss er nicht nur den Charakter seiner vorzutragenden Stücke sowohl im Ganzen als in den einzelnen Theilen zu würdigen wissen, sondern auch den Eindruck nie unbeachtet lassen, den sie auf den Verstand und das Gemüth |[243] der gebildeten Zuhörer hervorbringen können und sollen. Hierzu (zu No. 3 und 4.) reicht aber keineswegs eine musikalische Seiltänzerkraft hin; sondern er bedarf nun auch einer gründlichen Kenntnis der Theorie der Musik und der Komposition insbesondre; ferner, eines hellen Blicks in die Aesthetik und Psychologie, der – weil er mit Sicherheit würken soll – nicht blos Folge der Routine und des natürlichen Verstandes, sondern des Studiums seyn muss, mit Einem Wort, einer, wo nicht gelehrten, doch feineren inneren Bildung, als man gemeinhin bey unsern Virtuosen antrift. – Diese haben mehrentheils nur Einen Kunstzweck (den geringsten) vor Augen, nämlich: Bewunderung und Erstaunen zu erregen. Da darf ihnen freylich nicht bange seyn, dass sie ihn verfehlen, sobald sie nur einen vorzüglichen Grad von Fertigkeit (d. h. mechanischer Kraft) besitzen. Aber dass sie mit allen ihren »Hexensprüngen« und Rouladen, wenn darin ihre grösste Kunst besteht, noch unter dem geschickten Taschenspieler stehen, – fällt ihnen darum nicht ein, weil der Mensch von einseitiger Kultur, der aber in diesem Fache weit gekommen ist, (der Pedant) alle andre Arten von Kenntnissen und Beschäftigung gegen die seinige gering zu schätzen pflegt. – Dafür gebührt ihnen gegenseitig Verachtung; und wenn man so die mehresten reisenden Virtuosen – (die Kapellisten nicht aus-

243 Spw. 759/760.

geschlossen) – mustert, wenn man da wenigstens zwey Drittheile unter ihnen findet, die von den nöthigsten Schulkenntnissen entblösst, und ausser ihrer Gewandheit mit der Kehle oder auf ihrem Instrument (was sie ihre Kunst zu nennen pflegen), totale Ignoranten sind: so wird man das – vermuthlich hiervon abstrahirte – Urtheil eines berühmten Philosophen, »dass die Tonkünstler gemeinhin zu andern Geschäften nichts taugen,« wohl nicht für unbillig halten können.

(Der Beschluß folgt)[244]

Doch dies ist noch nicht das Schlimmste, was man einer sehr grossen Anzahl unsrer Kunstapostel nachsagen kann. Eine Menge unmoralischer Eigenschaften hängen ihnen nur zu oft an, welche weder ihnen selbst, noch der Tonkunst zur Empfehlung gereichen. Schon vorhin habe ich bemerkt, dass das Publikum nicht immer ganz gerecht handelt, wenn es bey der Beurtheilung eines Virtuosen seinen Charakter als Künstler, mit dem des Menschen vermischt. Aber es ist nun einmal so, und – kann fast nicht anders seyn. Die Person des Mahlers, Bildhauers, Dichters (auch des Komponisten) ist von ihren Werken getrennt. Nicht also die des ausübenden Tonkünstlers (wie des Redners und Schauspielers), welche man ungern aus den Augen verliert und sogar (aus psychologisch-ästhetischen Gründen) nicht ganz verlieren darf. Auch trift der Vorwurf der Ungerechtigkeit jene Maxime nur wenig oder gar nicht, sobald man hierbey nicht an den äussern, sondern an den innern Menschen denkt. Nur mit Mühe wird also der fein empfindene Zuhörer sich der Frage erwehren: »Entspricht die äussere Harmonie, welche aus den Tönen dieses Virtuosen hervordringt, entspricht |[245] sein Ideengang, dessen magische Kraft nur dadurch entsteht, dass er ein treues Symbol zarter, mithin edler, Gefühle ist, auch der innern Stimmung seiner Seele« oder heuchelt er dies nur?« – Mit der Ueberzeugung, dass das leztere hier der Fall sey, sinkt zugleich der Virtuos in der Vorstellung des Zuhörers zum blos geschickten Handwerker herab, über den man sich mehr verwundern, als ihn bewundern müsste. Dies bewürkt eine widerliche Empfindung, derjenigen ähnlich, die uns beym längern Betrachten einer täuschend nachgebildeten Wachsfigur ergreift, und man kann nicht anders aus bedauern, entweder, dass die Natur ihre Gaben und ein geschickter Lehrer seinen Fleiss an ein unwürdiges Subjekt verschwendeten, oder umgekehrt, dass so viele Talente durch eine schlechte Erziehung und eine auffallende[246] Immoralität entstellt und verdunkelt werden. – Freylich darf der Virtuos von einer solchen Sichtung seines ganzen Charakters in sehr grossen Städten nicht viel Nachtheiliges befürchten; denn dort wird das Publikum durch das unaufhörli-

244 [Folgt:] Den 23ten August No. 48. 1802.

245 Spw. 769/770.

246 Denn dass hier nicht von kleinen Schwächen und Eigenheiten die Rede sey, die man jedem Menschen, also auch dem Künstler, zu gute halten wird und muss, versteht sich von selbst. –

che Gewühl der Menschenmenge genöthigt, ein Individuum der Art nur darnach zu beurtheilen, wie dieses erscheinen will, und sich um das übrige nicht zu bekümmern. Aber in mittleren und kleineren Städten, deren Gesichtskreis begränzter ist, und wo man sich also gewöhnt hat, seine Urtheilskraft auch an den unbedeutendsten Personen und Dingen zu |[247] üben, da entgeht besonders der Fremde nicht leicht einer genauen Erforschung seines innern Charakters. Und wenn dann vollends die Liebe zur Kunst in diesem Orte sich nicht bis zu einem sehr hohen Grade verbreitet hat, so erfährt hier auch der geschickteste Künstler, dessen Moralität mit seinen Talenten nicht gleichen Schritt hält, wenigstens bey längerem Aufenthalt einen Mangel an Achtung und mithin auch an thätiger Unterstützung, den er vielleicht nicht erwartete, und wovon die Ursache – was er freylich selten einsieht – grösstentheils in ihm selbst liegt[248].

Inzwischen ist dies das unvermeidliche Loos aller, die mit dem Publikum, als solchem, unmittelbar im Verkehr sind. Es trifft nicht blos den Künstler, sondern auch den Fürsten, den öffentlichen Lehrer u. a. – Hat man aber auch, beym Lichte besehen, wohl Recht, darüber unwillig zu werden? – Nein, es ist viel-

247 Spw. 770/771.

248 Unter mehreren Beyspielen führe ich nur Eins zur Warnung an. – Ein berühmter noch lebender Virtuos besuchte auf seinen Wanderungen eine gewisse ziemlich bedeutende Stadt. Der vorausgegangene Ruf von seiner wirklich sehr grossen Virtuosität, eine Menge von Adressen an die angesehensten Personen, seine (wenigstens damals noch) einnehmende Figur, sein Anstand, seine sonstigen Kenntnisse und seine Konversationsgabe, alles dieses bewürkte einen allgemeinen Enthusiasmus für ihn. Er gab zwey Konzerte, deren Ertrag für diesen Ort nicht grösser seyn konnte. Unaufgefordert nahmen mehrere bemittelte Privatpersonen die Entréebillette Duzzendweise, ohne sie alle gebrauchen zu können und zu wollen. Man beeiferte sich mit der hier gewohnten Gastfreundlichkeit, ihn überall einzuladen, so dass er keinen Mittag und Abend ohne Engagement war. – Eine Zeit lang ging alles gut, denn er hielt erst etwas an sich. Aber nach und nach lernte man ihn von einer andern Seite kennen. Er übernahm sich im Tranke, verrieth Mangel an Delikatesse und Enthaltsamkeit in Ansehung des weiblichen Geschlechts, und – spielte äussert leidenschaftlich Hazardspiele, zu denen er immer selbst aufforderte, so, dass er seinem ganzen, nicht unbeträchtlichen, Gewinn noch vor seiner Abreise wieder verlor. Dass dies bald ruchbar ward und seinen Kredit schwächte, kann man sich denken. Auch bestätigten die Nachrichten von seinem fernern Aufenthaltsorte es nur zu sehr, dass er nicht blos auf seinem Instrument, sondern auch in jenen Kardinallastern (Spiel, Trunk und Wollust) Virtuos sey. – Nach einem halben Jahre etwa erschien er wieder, aber – die Scene hatte sich verändert. Seine ehemaligen Bekannten schämten sich seiner und liessen sich vor ihm verleugnen. Niemand lud ihn zu sich ein. Vergebens sandte er mit einer – unter den Virtuosen Mode gewordenen – Unverschämtheit die Duzzende von Konzertbilletten jenen Leuten ins Haus, die sich erst so willfährig gezeigt hatten; man wies sie ohne Umstände zurück. »Wozu sollen wir einen Menschen unterstützen, der das Geld, was er heute einnimmt, morgen verspielt, oder sonst verthut?« so hiess es allgemein. – Kurz, sein Konzert war leer; kaum erhielt er die Kosten heraus. Unbedauert zog er von dannen, und jezt – lebt er an einem Orte, wo ihm für seine Virtuosität eben so viel Glanz, als für jene Neigungen der freyeste Tummelplatz vergönnt ist, wofern er die Sünde, oder die Sünde ihn, nicht seit der Zeit verlassen hat.

|mehr[249] ein Beweis, dass man solche Personen und ihren Einfluss auf die (moralische und ästhetische) Kultur andrer für zu bedeutend hält, um sie blos oberflächlich zu betrachten. Weit entfernt also, dass der ächte Künstler sich über eine solche Nachfrage nach seinem innern Charakter ärgern sollte, wird er sich im Gegentheil dadurch geehrt glauben, und sich um desto glücklicher fühlen, je mehr er überzeugt ist, dass seine Virtuosität ihm nicht blos zum Präservativ gegen die sonst gerecht Verachtung und Verbannung aus der menschlichen Gesellschaft dient, sondern auch dem Laien – wegen dieser Vermischung des Künstlers mit dem Menschen – Hochachtung gegen ihn und seine Kunst abnöthigt. Aber der ächte Künstler will auch nicht blos amüsiren oder Erstaunen erregen. Er verliert den höchsten Zweck der Kunst, Beförderung der Humanität, nicht aus den Augen, und weis, dass dazu ausser seinem Kunsttalent auch eine mora-|lische[250] Disposition seines Gemüths gehört, die durch keine seiner Aeusserungen widerlegt werden darf. – Was zu Herzen gehen soll, muss von Herzen kommen, es mögen Worte oder musikalische Töne seyn. Der leisete Verdacht des Gegentheils hindert den beabsichtigen Effekt. Denn auch dem gemeinen Menschensinne ist es klar, dass, so wie das Gute der Unterstützung des Schönen bedarf, um die Menschen ganz für sich zu gewinnen, auch umgekehrt das Schöne einer vorauszusetzenden Beziehung auf die innere Güte seines Urhebers nicht entrathen kann, wenn es reel und dauerhaft würken soll, besonders in einer Kunst, die den Ausdruck und die Erregung der Empfindungen als ihren Hauptzweck ankündigt, und das Dargestellte mit dem Darsteller (dem Virtuosen) so genau verbindet.

Welche unmoralische Eigenschaften – (denn von der Unwissenheit, sowohl in der Kunst selbst, als in andern Dingen, ist schon geredet) – sind es denn gewöhnlich, wodurch so viele Virtuosen sich und ihre Kunst um die nöthige Achtung und Würkung bringen? – Man rechnet dahin: 1) Mangel an Bescheidenheit und richtiger Selbstschätzung, woraus denn unverschämte Zudringlichkeit und Trotz, Verkleinerung andrer Künstler und überhaupt ein unfeines (oft ungesittetes) Betragen entsteht, dessen verdient Züchtigung nur hier und da durch die Rücksicht auf das seltene Talent verhindert wird. – 2) Eigensinnige Laune. 3) Hang zu sinnlichen Ausschweifungen.

Hierüber noch ein paar Bemerkungen. –

Die erstere Art von moralischen Gebrechen ist die Folge theils einer schlechten Erziehung, theils des Rausches, worin der errungene Beyfall den Virtuosen versezte. – Was die eigensinnige Laune betrift, so klagt darüber schon ein alter Dichter (Horaz), und sie ist allerdings nicht zu entschuldigen, wenn |[251] ein bloser Dünkel da-

249 Spw. 771/772.
250 Spw. 772/773.
251 Spw. 773/774

bey zum Grunde liegt. Aber es giebt auch Fälle, wo man die Weigerung des Virtuosen, sich hören zu lassen, ihm nicht mit Recht zum Vorwurf machen darf. Er wird z. B. in einer Gesellschaft genöthigt, wo nicht schon bey der Mahlzeit, doch bald nachher zu singen. Ein oder ein paarmal mag das so hingehen; aber wie kann er es öfter, wenn ihm seine Stimme und sein Künstlerruhm lieb sind? – Dem Instrumentisten präsentirt man ein schlechtes, wohl gar verstimmtes Instrument (zumal dem Klavierspieler, denn andere werden mit solchen Bitten eher verschont). Er weis nicht, ob sich Kenner in der Gesellschaft befinden und ob manche darunter, die ihn noch nicht gehört haben, bemerken werden, was auf Rechnung des Instruments (oder andrer zufälligen Umstände) zu setzen sey, wenn sein Vortrag ihrer gespannten Erwartung nicht entspricht. Kann er dennoch den Bitten des Wirths oder der Wirthin nicht ausweichen, so ist er in der That zu bedauern; bedarf er aber ihrer Protektion nicht, so handelt er um seiner Ehre willen recht, wenn er das Gesuch (unter einem schicklichen Vorwande, sobald er den Grund nicht geradezu angeben kann oder mag) ablehnt. Die Beschuldigung: er wolle sich rar machen, muss er dann weniger fürchten, als den Verlust seines Künstlerruhms, den er durch eine allzu grosse Willfährigkeit aufs Spiel sezt. Oder, wenn er Leute um sich hat, die ihm schon sonst durch lautes Plaudern u. dgl. zu erkennen gaben, dass ihre musikalische Fassungskraft sich nicht weit über einen Walzer versteigt; was sollen die mit einer künstlichen Sonate oder Fantasie? – sie werden ihn stören und dadurch vor dem etwa anwesenden Kenner zu Schanden machen, wenn er es nicht in seiner Gewalt hat, sich an diesem Abderitismus[252] wie ein Mozart (in ähnlichem Falle) zu rächen. Endlich ist auch an manchen Orten die Besorgnis nicht unbegründet: dass mehrere unter denen, die in einer Privatgesellschaft unentgeldlich hören können, nun das Entréegeld zum Konzert sparen, was ihnen sonst die Neugierde entlockt |[253] hätte, und dadurch also seine Einnahme verringert wird. Wiederholte Erfahrungen der Art müssen gerade den sich fühlenden Künstler dahin bringen, dass er mit seinen Talenten weniger freygebig ist, und man versündigt sich an ihm, wenn man dies eigensinnige Laune nennt.

Könnte man das doch auch immer von dem dritten Vorwurf sagen, den man vielen Virtuosen macht, nämlich, von dem Hange zu sinnlichen Ausschweifungen! – Aber leider eröffnet sich hier ein ungeheuer weites Feld von Erfahrungen, die dem redlichen Freunde der Tonkunst nicht angenehm sind. – Doch eben, weil es so weit und – so bekannt ist, will ich darüber desto kürzer seyn. Man kann nicht leugnen, dass die Lebensart, zu der so viele Virtuosen genöthigt sind, und ihre weitläufigen Bekanntschaften sie zu solchen Vergehungen mehr reizen, als andre Leute, die im gewohnten Gleise und in beschränkten Zirkeln leben. Allein das

252 Abderit: einfältiger Mensch, Schildbürger.
253 Spw. 774/775.

rechtfertigt die Ausschweifungen nicht. Je grösser die Versuchung, desto rühmlicher ist der Sieg, den sie darüber erringen, und der auch – darauf können sie sich als öffentliche Personen verlassen – von andern Menschen bemerkt und belohnt wird.

Sollte die vorgeschlagene Kunst-Jury nicht auch die Sittlichkeit, oder wenigstens die Gesittetheit der Künstler, denen sie Zeugnisse zu ertheilen hätte, sich zum Augenmerk machen? – Daran ist wohl kein Zweifel. – Bis dahin werden wir es der Zeit überlassen müssen, die äussere und innere Politur mancher Kunstgenossen auf eine oder die andre Art zu bewürken. – Fänden übrigens diese Bemerkungen auch nur Einen oder ein Paar Virtuosen, welche dadurch zur ernstlichen Prüfung ihrer selbst und ihres Berufs veranlasst würde; so wären sie nicht umsonst geschrieben.

Triest.

Bio-Bibliographisches zu Triest

Triest (...) Prediger an einer der Kirchen zu Stettin im J. 1800. In unseren Tagen erfreut sich die Kunst wieder mehrerer würdigen Dilettanten von Gelehrsamkeit und Geschmack, welche in den der Kunst gewidmeten Zeitschriften auch über musikalische Gegenstände ihre Beobachtungen mittheilen, was seit D. Luthers Jahrhundert unter den Gelehrten immer seltner geworden war. Daher so manche neue und scharfsinnige Bemerkungen über das Wesen der Kunst, über ihre Anwendung, Ausartung, über die Erweiterung und die Grenzen ihrer Wirkungskreise, über ihre Fortschritte u. s. w. Die Beobachtungen dieser Lehren müssen dem Kunststudium um so mehr Gewinn verschaffen, je mehr Wissenschaften ihnen dabey zu Gebote stehn, Wissenschaften, deren Erwerbung dem Künstler gewöhnlich durch Zeit und Umstände nur zu sehr erschwert wird. Ja selbst dann, wenn diese Abhandlungen dem Tonkünstler weiter keine neuen Aufschlüsse zu geben scheinen, bleiben sie für ihn noch immer Muster, wie er sich über die verschiedenen Materien seiner Kunst auszudrücken hat, worin es besonders in den ältern Kunstbüchern so sehr fehlt, daß sie dadurch dem Leser von Geschmack beynahe ungenießbar geworden sind. – Oft finden sich aber auch unberufene und vorwitzige Laien, mit ihren einseitigen Beobachtungen und ihrem faden ästhetischen Geschwätz ein, wo es dann nicht an unzureichenden und unrichtigen Nachrichten, seichten Bemerkungen, widersinnigen und unausführbaren Vorschlägen fehlt. Ja bisweilen sind diese Vorträge in einen Schwall von hochtönenden, gelehrt klingenden Wörtern eingehüllt, welche für den Künstler gar keinen Sinn haben. Weit entfernt aber, daß unser würdiger Hr. Triest zu dieser armseligen Art von Schriftsteller gehören sollte, müssen wir ihn vielmehr auf die obere Staffel der ersten und vorzüglichsten Klasse gelehrter Dilettanten stellen, indem er mit seinem Scharfsinn

und Forschungsgeist eine für Dilettanten höchst seltene, weit umfassende musikalische Geschichtskunde verbindet und seine Gegenstände in einer kernhaften und unterhaltenden Sprache gründlich zu untersuchen weiß. Auch ist er es, dem wir die in dem Wesen der Kunst so viel Licht verbreitende Unterscheidung unter reiner und angewandter Musik zu danken haben, Kunstwörter, die bey aller Klarheit und Deutlichkeit dennoch von seynwollenden Kunstrichtern noch so sehr mißverstanden werden, daß sie das widersinnigste Ding von reiner Vokalmusik daraus machen. Eine dem Sinne des Hrn Triest hoffentlich entsprechende Erklärung über reine und angewandte Musik findet der Leser oben im Artikel Joh. Sebast. Bach.

Doch von allem diesen werden sich die Leser besser überzeugen, wenn sie seine hier angeführten Aufsätze, besonders den »über die Fortschritte der Kunst,« selbst nachlesen. Schade nur, daß ich nicht im Stande bin, ihn hier, wie er es doch vor Tausenden verdient, durch mehrere Umstände aus seinem Leben bekannter zu machen. So viel ist ausgemacht, daß er seinen Geschmack an einem Orte gebildet haben muß, wo Künste und Wissenschaften im vorzüglichen Grade geblühet haben müssen. Vielleicht war es in Berlin. Was wir bis jetzt von seiner Feder aufzuweisen haben, besteht in folgenden Aufsätzen: 1) Ideen zu einer metaphysischen Entwikkelung der Lehren von Takt in der Musik. S. Leipzig. mus. Zeit. Jahrg. III. S. 3. 2 [hier: S. 23-28]). Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert. S. Ebend. Jahrg. III. S. 225-445 [hier: S. 29-101]. 3) Ueber reisende Virtuosen. S. Ebend. Jahrg. IV. S. 736, 753, 769 [hier S. 101-118].[254]

Die Evangelischen Geistlichen Pommerns[255]

3. Die St. Jakobi-Kirche. Vor der Reformation war bei der Kirche ein Priorat, daher führt der Pastor, welcher das ehemalige Priorathaus, Kurie, gleich den Wohnungen der Domherren genannt, bewohnt, noch jetzt den Namen eines Primarius und ist immer der erste von der unter den Patronat des Magistrats stehenden Geistlichkeit. – Die Kirche, die ehemals eine Filialkirche des Bistums Bamberg war, steht jetzt unter dem Patronat des Magistrats.[256]

21. Johann Karl Friedrich Triest, des Johann Heinrich, königl. Ober-Inspektors bei der Obersteuerkasse und nachmaligen königl. Salzrentmeisters, und der Ehregott Hanna geb. Clericus Sohn, geb. 1764, 16. Juni studierte 3 Jahre bis 1785 in Halle, wurde 1787, 11. Mai zum Pastorat an St. Gertrud berufen, überließ

254 Ernst Ludwig Gerber, Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812-1814), hg. Othmar Wessely Bd. 3, Graz 1966, S. 388-9.

255 von der Reformation bis zur Gegenwart. Auf Grund des Steinbrück-Berg'schen Manuskriptes bearbeitet von Hans Moderow I. Teil: Der Regierungsbezirk Stettin, Stettin, 1903, S. 471.

256 S. 462.

dasselbe 1810 dem Prediger Schorfe und übernahm dagegen dessen bisheriges Amt an St. Jacobi, starb aber schon in demselben Jahre 11. Aug.

Friederike Dorothea Ludendorff, des Karl Otto, Bürgers und Seidenhändlers zu Stettin, und der Johann Friderike geb. Bötticher Tochter, geb. 1774, 22.Dez.[257]

12. Die St. Getrudkirche.

Sie hat nur einen Prediger, der ehemals zugleich Diakonus an der St. Johanniskirche war. Das Patronatrecht hatte zuvor das Kapitul zu St. Marien, jetzt wählt der Magistrat mit Vorwissen der Provisoren des Johannisklosters den Prediger.[258]

21. Johann Karl Friedrich Triest, wurde 1787, 11. Mai zu diesem Pfarramt berufen. Er überließ dasselbe 1810 dem Prediger Schorfe und übernahm dagegen dessen bisheriges Amt an der Jakobikirche.[259]

257 S. 471.
258 S. 499.
259 S. 502.

Namensregister

Albrechtsberger 50
Apoll 12, 44
Arixtoxenus 9
Astrua 51
Bach, C. Ph. E. 36, 41, 43, 46, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 76, 78, 83, 85, 90, 102
Bach, J. S. 43, 44, 45, 46, 58, 60, 64, 93
Beethoven 86
Bellona 45
Benda, F. 51, 56
Benda, G. 37, 66, 67, 68
Bernhardo 38
Blumauer 18
Breitkopf, J. G. E. 64
Bull 12
Buonarotti 58
Cato 91
Cicero 112
Clementi 86
Couperin 43
Denner 45
Diagoras 8
Diana 45
Dittersdorf 31, 74
Euripides 52
Fasch 90, 91
Fichte 8
Fontenelle 82
Forkel 96
Frohberger 43
Fux 36
Gafforio 38
Gerber 43
Gerbert 96
Gluck 11, 19, 37, 38, 73
Gotter 66
Graun 19, 36, 37, 44, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 85
Gretry 74
Haak 56
Händel 12, 19, 37, 44, 87, 95
Häsler 71
Hasse 36, 37, 41, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 85
Haydn 31, 36, 44, 46, 50, 69, 78, 85, 86, 87, 88, 93, 106
Hiller 37, 64, 65, 66, 67, 89, 93
Homer 43
Homilius 37
Horaz 77, 116
Hurka 89, 93
Jean Paul 86
Kant 7
Keiser 36, 41, 48, 50
Kirnberger 59, 60, 85, 96
Klein 96
Klopstock 57
Lambert 60
Leo 39, 49
Lessing 65
Lully 38
Luther 34, 40, 45, 48
Lykurg 16
Marpurg 59, 60, 96
Martin 74
Matheson 41, 59, 60
Melanchthon 48
Merkur 44, 79
Metastasio 52
Monsigni 74
Mozart 8, 11, 36, 37, 39, 44, 46, 50, 54, 58, 67, 69, 76, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 93, 102, 107, 117
Müller, W. 73
Naumann 37, 68, 80, 93
Neubauer 84
Newton 43
Ossian 56
Pachelbel 43
Paesiello 74
Palestrina 34
Penelli 107
Peri 38
Perikles 31
Petri 96
Pisendel 50
Plato 7
Plutus 12
Porpora 48
Pythagoras 9
Quantz 51
Raphael 31, 78
Reichardt 41, 68, 80, 93, 96
Righini 80
Ritter 107
Rolle 37, 64
Rosetti 84
Salimbeni 51
Scarlatti, A. 50
Schik 89
Schultz 66
Schulz 19, 85, 93, 94
Shakespear 78
Solon 16
Spazier 96
Sterne, L. 86
Sulzer 60, 96
Telemann 36
Türk 96
Vecchi 38
Viadana 38
Viotti 107
Vogler 59, 71
Voß 66, 93
Weber 80
Weisse 66, 93
Winter 80
Zarlino 38
Zelter 91
Zumsteeg 80